昭和歌謡黄金時代

五木ひろし
Itsuki Hiroshi

ベスト新書
424

はじめに

CamScannerでスキャン

しました。こちらは「歌謡史１００年」の中で最も流行歌としての歌謡曲が花開いた時代、つまり「昭和」をフィーチャーした構成で展開して、大きな評価をいただきました。
この二度の国立劇場公演を、「伝説の」という冠をつけて呼んでくださる方々もいます。ほんとうにありがたいことです。
二つのコンサートを実際にご覧いただいた方は万という数字にのぼり、また後に、DVDなどでお楽しみいただいた方もたくさんいらっしゃいます。ですから、「伝説の」という評価は、私へのさらなる期待のあらわれであって、それに甘んじてはいけないと肝に銘じています。
私は歌手活動の中で、早い時期から二つのテーマを自らに課してきました。言葉にすれば「挑戦」と「継承」ということになります。
つまり、現代の歌手として常に新たな音楽シーンを拓くことと、日本の流行歌、歌謡曲の名曲を一つの文化として継承していく、次の時代につないでいくことです。
とりわけ、「継承」というテーマについてはテーマ別に構成したカバーアルバムを、誰よりも多く出してきました。「美空ひばりを歌う」「阿久悠の名作を歌う」とか、「股旅」「艶歌」「ブルース」といったもの、「昭和抒歌」シリーズなどです。

コンサートでも、「継承」のテーマに積極的に取り組んできました。それは平成16（2004）年に芸術選奨文部科学大臣賞をいただいた「古賀政男生誕100年記念　五木ひろしライブコンサート」（日生劇場）などに結実しています。

こうした活動の根幹にあるのは、「歌謡曲にも古典があっていい。歌謡曲を歴史的な文化としてしっかり位置づけていきたい」という思いです。また、私を歌手として育て磨いてくれた歌謡界に対して恩返しをしたいという気持ちです。

私の中には、数千という数の歌謡曲の名曲が収納されています。いまどなたかがスタートボタンを押してくれれば、いつでも生の歌として歌い出せる用意ができています。

歌謡史100年の名曲は、私の中で生きているのです。これは、はっきりいってほかの誰でもない、私だけが持っている大きな財産だと自負しています。

「歌は世につれ」という、よく耳になじんだフレーズがあります。では、日本歌謡史100年で展望する「世」とは、どういうものでしょうか。

ひとくくりにすれば日本の近代100年ということですが、それは、明治、大正、昭和の戦前、戦中、そして戦後の復興期から経済的大発展を遂げた高度成長期、バブルの時代といった多様な顔を持っています。

その多様な時代とともに生まれ、流行した歌謡曲は、大衆と呼ばれる多くの人々の喜怒哀楽を的確に表現してきました。

戦後の混乱を脱し、高度成長の経済大国にのぼりつめた1960年代から80年代、つまり昭和35年前後から昭和60年あたりまでの「昭和」は本当に輝いていました。そういう時代にシンクロした流行歌もまた、「昭和歌謡黄金時代」と呼ばれているのです。

昭和歌謡黄金時代の同時代人として

私は昭和23年3月生まれの、いわゆる団塊世代の真んまん中の一人ですから、まちがいなく私の人生は「昭和が輝いていた時代」「昭和歌謡黄金時代」と同伴してきたといえると思います。

私の記憶に残る、最初に口ずさんだ歌は「リンゴ追分」です。昭和27年に大ヒットした、あの美空ひばりさんの名曲です。以降、私にとっての歌はまさに「昭和歌謡黄金時代」とともにありました。

そして、昭和39（1964）年に「コロムビア全国歌謡コンクール」で優勝し、翌年プロ歌手としてデビューした私は、まさに「昭和歌謡黄金時代」の中で歌手人生を歩むこと

になりました。

民謡調歌謡曲、浪曲調歌謡曲からハワイアン調、ジャズ調、あるいはロカビリーといったJポップの先祖のような曲まで、それまでの時代になかった幅広さで新しい歌謡曲、流行歌が次々と生まれた「昭和歌謡黄金時代」。人も歌も、エネルギーにあふれていました。

現在、演歌だとかポップスだとか細かくジャンル分けしたことで、かえって私たちはそういったエネルギーを失ってしまったのではないか。そういう思いが私にはあります。

「昭和歌謡黄金時代」のように、大衆とともにある歌、流行歌は、「歌謡曲」という名の包括的なものであっていいのではないか、という思いを、私は強く持っています。

私には、歌手として、ジャンルを超えてありとあらゆる「歌」を歌ってきたというキャリアがあります。ところが今のプロの歌手は、演歌なら演歌、ポップスならポップスというように歌うジャンルが偏りがちです。私は、演歌的ニュアンスの強い曲を歌ってきましたが、基本的にはジャンルにはこだわらないというスタンスを保ってきました。

それは、流行歌は流行歌なのだ、という思いが私の中に強くあるからです。流行歌、流行り歌というのは、民謡的な歌であれ、フォークっぽい歌であれ、それは時代の歌としてとらえるべきだろうし、そういう時代の空気を捉えて歌うのが流行歌手だと思っているか

らです。

そして、私たちの時代の流行歌とは、歌謡曲にほかならないということです。

だからこそ、私は演歌とかポップスといったジャンル分けを超えて、流行歌、歌謡曲として、ありとあらゆる歌を聞き、歌い、時代の流れを見てきました。

こうした思いが深まるとともに、「日本歌謡史100年」「昭和歌謡史」というコンセプトで、歌唱や舞台表現といったパフォーマンスだけでなく、文字表現としても皆さんと共有することはできないか、と考えるようになりました。

その試みのひとつが本書です。

本書の構想を進める中で、もっとも中心とすべきテーマは何か、を考えました。それが、私の人生とともにあった「昭和歌謡黄金時代」です。

このテーマについては、評論家の方々をはじめ、多くの方々が様々なアプローチをしています。

ですから本書は、あくまでも私、五木ひろしの構想による「日本歌謡史100年」の中の「昭和歌謡史（昭和歌謡黄金時代）」です。取り上げる曲は、そうした中で位置づけられたものであることを前もってお断りしておきたいと思います。

CamScannerでスキャン

言葉をかえれば、私が愛してやまない昭和の名曲へのオマージュが本書である、ということです。

私が心をこめて愛してきた日本の歌、歌謡曲の魅力を、あらためて様々な角度から検証し、新たな時代への輝きにつなげていきたい、ということでもあります。

最後のページまでお読みいただく中で、皆さまの昭和歌謡黄金時代と響きあう記述がより多くあってくれることを願いながら、稿を進めていきたいと思います。

引き続き、お読みいただけますよう、お願いいたします。

CamScannerでスキャン

【昭和歌謡黄金時代／目次】

はじめに

歌謡曲の名作は文化財産である……3
昭和歌謡黄金時代の同時代人として……6

第1章
「日本歌謡史100年」は
偉大な詩人たちのことばから始まる

● 〝伝説〟の国立劇場公演を支えた名曲の選択……20
● 歌の原点は、ことばである……22
● 日本語の豊かさをメロディにのせて……24

●作詞、作曲、歌手の順……26
●歌手は楽曲の世界を演じる……27
●「日本歌謡史100年」前半のラインナップ……29
●「荒城の月」に始まる……31
●「カチューシャの唄」が流行歌第一号……33
●北原白秋、野口雨情と中山晋平……36
●ヒットを連発する西條八十……38
●「歌は3分間のドラマ」とは?……41
●股旅ものの巨匠藤田まさとの「麦と兵隊」……44
●西條・古賀ゴールデンコンビの快作……46

第2章
「日本歌謡史100年」の後半
ひばりを中心に、ジャンルを広げる
●すべては「リンゴの歌」から始まった……50

●戦時中、密かに書かれた「リンゴの歌」……53
●戦後の世相と「異国の丘」「長崎の鐘」「星の流れに」……55
●「青い山脈」へと続く明るい歌声……57
●レコード会社専属制度の充実が名曲を生む……59
●プロの歌手にも愛される名曲「別れの一本杉」……62
●望郷の歌、就職列車の歌……64
●歌手デビューは作曲家の門下生か内弟子から……66
●テレビのカラー放送と歌謡曲の隆盛……69
●女王美空ひばりと「悲しい酒」……72
●自由自在に歌えた人「美空ひばり」……75
●テレビ番組「スター誕生」の功績……80
●阿久悠作品の驚異的なバラエティ……81
●フォークも演歌もブルースも歌謡曲である……84
●「歌謡曲」という大枠で語る華やかさ……86

第3章
ドーナツ盤とLP盤
昭和歌謡が若者文化になった

●ラジオから流れてきたあの歌この歌……90
●昭和歌謡を誰よりも多く研究し、歌ってきた……92
●ドーナツ盤のシングルとポータブルプレーヤーの普及……94
●レコードからCDへ、音楽業界が変わる……98
●曲のつくり方も変わるけれど……100
●歌謡曲こそ日本の音楽……103
●私の好きな歌謡曲……106
●「昭和歌謡史100年　～昭和編～」の前半に並ぶヒット曲は……108

第4章 古賀メロディは日本のクラシックである

●「影を慕いて」は歌謡曲の原点、原典である……112
●「大きな器」としての「影を慕いて」……114
●ギター、マンドリンと古賀メロディ……116
●古賀メロディと同時代の売れっ子……118
●「人生劇場」に見る古賀マジック……121
●「古賀メロディ」トリビュート……122
●もう一つの大きな山脈「服部メロディ」……127
●「日本のブルース」の父……129
●「ブルース」は当たる……131

118

第5章
昭和歌謡黄金時代の夜明け
ハチさんから春日、三橋、三波、村田へ

● ハチさんの「かえり船」が歩く戦後……136
● ギターとヴァイオリンが奏でる名曲の名調……138
● 歌謡曲の流れが大河に響く……140
● 民謡、浪曲から大衆歌謡曲へ集まった……142
● 名作と歌謡曲と映画と……144
● 歌う映画スター……145

第6章
輝く昭和歌謡黄金時代
歌謡曲こそ「国民の歌」

● 「日本歌謡史100年〜昭和編〜」の後半30年の名作、名曲……150
● 吉田正・佐伯孝夫の名コンビ誕生……153

●「吉田メロディ」が全国に流れ始めた……155
●橋幸夫デビューの衝撃……158
●吉田学校と門下生……160
●石本美由起の歌謡曲にかけた生涯……162
●ひばりさんの名唱と船村メロディ……165
●レコード大賞と「六八コンビ」……167
●永遠の伝説となった坂本九さんの歌声……170
●昭和の二大スター「裕次郎とひばり」……173
●高度成長期のスター、加山雄三……174
●遠藤メロディの爆発力と普遍性……177
●ハマクラさんのおしゃれ感……180
●怒涛狂瀾のグループサウンズ時代……184
●「よこはま・たそがれ」と平尾メロディの時代……187
●井上陽水のアルバムがミリオンセラーに……191
●テレビを通じて国民とともにあった歌謡曲……193

●阿久悠・五木ひろしのコラボ作品「契り」……196
●歌の持つ生命力を信じて……199

あとがきにかえて

積み重ねたキャリアに導かれて……203
編曲家、バンド、司会者……皆さんに感謝……205
「紅白歌合戦」今昔……207
カラオケは音楽文化になった……209
歌謡曲ルネッサンス……211

第1章
「日本歌謡史100年」は偉大な詩人たちのことばから始まる

CamScannerでスキャン

●"伝説"の国立劇場公演を支えた名曲の選択

平成19（2007）年の2月、私は歌謡曲歌手としては初めてとされる国立劇場でのコンサート「日本歌謡史100年！ 五木ひろし in 国立劇場」の舞台公演を実現することができました。

監修は、作家の五木寛之さんに引き受けていただき、構成には私自身もかかわって、日本の歌謡史100年を表現するのにふさわしい歌、つまり「私たちが後世に伝えるべき名曲」「歌謡曲としてのスタンダード」とはどういうものかを、一生懸命考えながら選曲を進めました。

もちろん、私のコンサートですから、「五木ひろし」が歌う、という大前提があり、ステージで歌う上での時間的、構成的な制約もあります。

初めは、できるだけ多くの名曲を歌いたい、たとえば、100年というくくりで歴史を振り返るコンセプトになるなら100曲は歌いたいという思いがありました。

実際、この100年の名曲選びの作業で検討された候補作品は、300曲、400曲を

優に超えるまでになりました。

しかしながら、さまざまな制約の中で曲数が多くなるかどうかという議論になり、最終的には私自身の曲を含め、全ての曲を「詩に分けて歌う」という形式に落ち着いたのでした。

流行歌は、よく「歌は世につれ、世は歌につれ」という決まり文句で語られます。たしかに、「歌は世につれ」と言えるかもしれませんが、「世は歌につれ」は少し言い過ぎかもしれません。

ただ、「歌は時代とともに、時代は歌とともにある」と解釈できるとは思います。そして、その時代というものを歌に反映させる時「表現なるもの」は「詞・ことば」だろうと私は捉えているのです。つまり、「歌」の基本は「詞・ことば」であるという認識です。

大正末期から昭和の初めの頃、大都会東京の街を最新流行（ア・ラ・モード）を纏った若い男女が闊歩していました。モダンボーイ、モダンガール、いわゆるモボ・モガの時代です。

それまで童話童謡雑誌の「赤い鳥」や「金の船」などで童謡の詩を書いていた西條八十、北原白秋、野口雨情をはじめとする「詩人」たちが、流行歌の歌詞を書き始めました。

このあたりから、歌謡曲の歴史がスタートしたといってもいいでしょう。

●歌の原点は、ことばである

私は「歌謡曲の原点は詩にある」と考えています。すぐれた詩人たちが流行歌の歌詞を書き始めた。そこから歌謡曲は始まったのです。

そこで、「日本歌謡史100年」で数百の候補楽曲の中から選曲を進めていく際の基軸も、「詞・ことば」「詩人」にしようということになりました。

結果、素晴らしい「詞」を残してくれた「偉大な詩人たち」にスポットを当て、その系譜をたどっていくと、日本歌謡史100年の流れが浮上してきたのです。

才能あふれる詩人たちが、素晴らしい日本のことば、情緒豊かな、奥ゆかしさ、深さを感じさせてくれることばを紡ぎ出してくれたことで、歴史に残るような素晴らしいメロディも生まれたのです。

曲が先にありき、ではありません。卓越したことばがこの世に生み出され、それにいざなわれるようにして人の心に響くメロディが誕生する、という流れです。

その流れの中で、流行歌という大きなくくりを、歌謡曲という大衆文化の誕生の方向に

リードしていったのが古賀メロディだったと私は見ています。

日本独特の大衆的音楽文化である歌謡曲は、古賀政男という偉大な作曲家の楽曲をスタートラインとする、とされています。古賀先生とは個人的にも深いお付き合いをさせていただきましたので、近しくお話をうかがう機会にも恵まれました。そうした中、あるとき古賀先生がこうおっしゃったのです。

「古賀メロディと言われる作品がこれほど多くの人々に親しまれ、愛されたことの根幹には、素晴らしい詩人たちとの出会いがあるのです。そういう人たちと出会わなかったら、古賀メロディは生まれなかったかもしれません」

この先生のことばは、今も私の耳に残っています。

確かに、古賀先生の作品を見ると、西條八十をはじめ、そうそうたる詩人・作詞家の名前が並んでいます。あの偉大な古賀先生も「詩人が紡ぎ出した素晴らしいことばとの出会いが古賀メロディの名曲を生んだ」と認識されていたのです。それは、私の歌に対する考え方や思いとまったく同じものでした。

こうして古賀先生との親密な交流の中で深められた「歌の原点は詞・ことばである」という私の思いは、今日現在までずっと変わらずに続いているのです。

CamScannerでスキャン

●日本語の豊かさをメロディにのせて

「ことばの魅力に注目する」という私の歌に対する基本的スタンスは、ほかの方にも受け入れられていたようで、あるとき作曲家で日本音楽著作権協会（ＪＡＳＲＡＣ）会長の都倉俊一さんが次のようにコメントしてくれたことがあります。

「五木君は、日本で一番、日本語を美しく歌う歌手ですよ」

ある番組に一緒に出演して横に並んでいたときに突然言われたのでびっくりしたのですが、「ああ、このたくさんのヒット曲を生み出した作曲家がそういうふうに私を見ていてくれたのか」と思うと、とてもうれしく感じたものです。

私は歌手としてメロディを歌おうと思うだけではなくて、詞の中身を伝えたいと思って歌ってきました。

詞の中に人生の物語、人の喜怒哀楽を映したドラマがある。それをどういうメロディに載せていくのか。その詞から曲が生まれ、歌手はメロディにのせて詞のことばを伝え、ドラマを伝えていく。

こういう思いを、とりわけ「五木ひろし」となって以降、強く意識しながら歌い続けてきたのです。

日本語でしか表現できない伝え方というものがあります。たとえば、英語の「YOU」にあたる日本語で、「おまえ」と「あなた」とでは全然違う歌い方になります。「あなた」が「近く」にいるのか「遠く」にいるのか、といった条件が加わることでも、表現の仕方は違ってきます。

思いの伝え方に様々なバリエーションがあり、そのバリエーションの組み合わせで千変万化の妙をいざなってくれる「日本語の豊かさ」こそが、歌が成立する原点だということを忘れてはなりません。

ただ、詞のことばたちは、メロディが付いているからこそ聞く人の耳にインパクトを持って届き、単に語られることばよりも深く胸に突き刺さるのだとも思います。

ことばだけだとなかなか伝わりにくい事象や感情でも、メロディが付いているからこそ伝わるということがあります。伴奏、楽器の演奏とメロディが、ニュアンスをより豊かに表現してくれるわけです。

●作詞、作曲、そして歌手の順

私は、歌とはどういうものか考えるときに、その歌の紹介のされ方にも注目してきました。ここにも「詞・ことば」に対するリスペクトが表れています。

ひとつの楽曲が紹介されるケースを思い浮かべてください。クレジットは、ほぼ100パーセント、○○作詞、××作曲の「▽▽」という曲で、歌手は☆☆です、という順になっています。作詞、作曲、歌手という順。これは、誰がえらいといった話ではなく、歴史的にそうなっています。

歌手は、詩人、作詞家がことばで伝えようとしたテーマを、作曲家がさらに伝えやすくするためにつけてくれたメロディにのせて、いかに正確に、的確に、聞く人に届けるのか、という課題を背負っているわけです。

歌手は歌手にしかできない表現方法、歌唱における抑揚のつけ方や味のつけ方によって、その課題を果たしていかなければなりません。もっといえば、自分の個性、キャラクターに立脚しながら、詞を理解し、より理解を深めていくことによって、どういうふうな歌唱

CamScannerでスキャン

にするのか、工夫を加えていくのです。
ある意味の誇りをこめて、そのような作業を恒常的にできるのが「プロの歌手」だと申し上げておきましょう。

●歌手は楽曲の世界を演じる者

私は作曲家としての仕事も継続的にしていますが、基本的に作詞はしません。なぜなら、歌詞というものは、書いている人のある種の分身だからです。つまり、作詞家の直接の気持ち、感情、思いがそこに投影されているものが歌詞だということです。
たとえば、実際にあったことなのか、本当に好きだった人のことなのかなどは別にして、そこに書いた人の喜怒哀楽が感情移入されて表現されているのです。
それが作曲家を介してのメロディになると、もう少し客観的な作業が加えられます。その詞に書かれている感情は、抑え気味だったのか、爆発的だったのか、といった作曲家なりの分析が入り、その解釈にたって曲が出来上がっていくわけです。
そして、出来上がった楽曲を歌手が歌う段階では、歌手はさらに客観的な立場をとりま

す。つまり、歌手はその楽曲に表現されている世界を演じるのです。最終的に、その世界の主人公になるのは歌手である、という理解です。

ですから、最終的に主人公になる歌手が作詞をしてしまうと、歌うときに客観的になれないでしょうし、演じることに支障が生じることが当然予測されます。これが、私が作詞に携わらない理由です。

ただし、企画の段階で作詞家に「こういうテーマ、こういうイメージの詞を書いてほしい」と注文を出すケースはあります。

それは、歌手としてだけではなくて、プロデューサー、プランナー、ディレクターを兼ねる立場から、「歌の原点」である「詞・ことば」に対し、より良いものを求め、万全を期したい気持ちがあってのことです。

いいかえれば、一つの作品世界の最終的な表現者であり、その世界の主人公を演じる者である歌手が「いい気持ちで歌う」ためには、「いい詞」「いいストーリー」がなければなりません。

そういう意味でも「歌の原点は、詞・ことば」であり、すぐれた「詞・ことば」がいいメロディ、いい歌唱をいざなうのだ、と力説しているのです。

●「日本歌謡史100年」前半のラインナップ

さて、ここまで、歌というもののベースになっているのは「詞・ことば」であり、素晴らしい楽曲は素晴らしい「詞・ことば」に導かれて生まれた、という自説を述べてきました。

そして、「日本歌謡史100年 in国立劇場」では、この自説に従って、数百曲の候補作のうち、明治34（1901）年の「荒城の月」から平成18（2006）年の「高瀬舟」まで、私自身の楽曲8曲を入れて全58曲を選びました。

構成は、二部に分け、第一部は「明治、大正から昭和の戦前、戦中」、第二部は「昭和～戦後から昭和の終わりまで」としました。

100年史の前半に当たる第一部のラインナップを年代順に示すと、以下のようになります。

■第一部――「明治、大正から昭和、戦前、戦中編」

明治34（1901）年　荒城の月（詞／土井晩翠　曲／滝廉太郎）
大正2（1913）年　城ケ島の雨（詞／北原白秋　曲／梁田貞）
大正3（1914）年　カチューシャの唄（詞／島村抱月、相馬御風　曲／中山晋平）
大正6（1917）年　宵待草（詞／竹久夢二　曲／多忠亮）
大正8（1919）年　かなりや（詞／西條八十　曲／成田為三）
大正10（1921）年　船頭小唄（詞／野口雨情　曲／中山晋平）
大正11（1922）年　赤い靴（詞／野口雨情　曲／本居長世）
大正14（1925）年　からたちの花（詞／北原白秋　曲／山田耕筰）
昭和4（1929）年　東京行進曲（歌／佐藤千夜子　詞／西條八十　曲／中山晋平）
昭和6（1931）年　女給の唄（歌／羽衣歌子　藤本二三吉　詞／西條八十　曲／塩尻精八）
昭和8（1933）年　サーカスの唄（歌／松平晃　詞／西條八十　曲／古賀政男）
昭和8（1933）年　東京音頭（歌／小唄勝太郎　三島一声　詞／西條八十　曲／中山晋平）

CamScannerでスキャン

昭和9(1934)年 ダイナ(歌/ディック・ミネ 訳詞/ディック・ミネ)
昭和10(1935)年 旅笠道中(歌/東海林太郎 詞/藤田まさと 曲/大村能章)
昭和12(1937)年 流転(歌/上原敏 詞/藤田まさと 曲/阿部武雄)
昭和12(1937)年 別れのブルース(歌/淡谷のり子 詞/藤浦洸 曲/服部良一)
昭和13(1938)年 麦と兵隊(歌/東海林太郎 詞/藤田まさと 曲/大村能章)
昭和14(1939)年 大利根月夜(歌/田端義夫 詞/藤田まさと 曲/長津義司)
昭和14(1939)年 上海ブルース(歌/ディック・ミネ 詞/北村雄三 曲/大久保徳二郎)
昭和15(1940)年 蘇州夜曲(歌/渡辺はまこ 詞/西條八十 曲/服部良一)
昭和15(1940)年 誰か故郷を想わざる(歌/霧島昇 詞/西條八十 曲/古賀政男)

●「荒城の月」に始まる

「日本歌謡史100年」の第一曲目に選んだのは「荒城の月」です。およそ100年前の明治34(1901)年に生まれたこの名作は、日本で初めて西洋音階を使ってつくられた

歌とされています。

歌謡曲は日本の大衆芸能として突然生まれたものではなく、その前史がある、という認識に従って、「**荒城の月**」から「**赤い靴**」まで、明治、大正時代の歌曲、童謡、唱歌を8曲選曲してみました。

日本人の誰もが知っているこれらの楽曲の歌詞を書いた人々の名前を見ると、土井晩翠、北原白秋、野口雨情、竹久夢二、そして西條八十など、詩人として文学史上に燦然と輝くビッグネームが並んでいます。

こういった偉大な詩人たちが文学の世界から一歩、二歩踏み出して、珠玉の四行詩なり二行詩なりを紡ぎ出してくれました。

たとえば「**荒城の月**」は、土井晩翠の格調高い詩に、明治以降の近代化の中で西洋音楽を学んだ若き天才音楽家滝廉太郎が、凛とした雰囲気の中にも抒情あふれる曲を付けています。それだけに、歌唱については抒情に溺れることなく品格を保つことが要請される、非常に難しい楽曲です。

明治期の文部省が取り組んだ教育用の歌である「文部省唱歌」の中には、欧米の民謡も入っていますし、クラシックの名曲も入っています。そして、明治時代を代表する歌曲と

なった「荒城の月」も、実は、明治34年刊の「中学唱歌」の作曲募集に当選した楽曲だったのです。

ただ、唱歌はやはり「詞・ことば」が教訓的で難しいという感じは否定できません。「上からのおしつけ感」のようなものもあって、大衆歌謡として広く親しまれるところまでには至らなかったようです。

●「カチューシャの唄」が流行歌第一号

世界中のどの国にも、その国独特の歌があり、メロディがあります。私たちも、万葉以来、その時代の思いを「日本の歌」に託してきました。「日本歌謡史100年」のあの歌この歌には、明治、大正、昭和、そして平成と続く日本の近代100年の歴史の流れに並走してきた近代日本人の喜怒哀楽が刻み込まれています。

西洋化することが近代化であった明治の日本。音楽もまた西洋に学ぶことを急ぎ、「荒城の月」のような名作が生まれました。

そこから、大正、昭和へと時代が移っていく中で、さらに広く大衆と歌の交叉が生まれ

ていきます。

大正3年、文学者で新劇指導者の島村抱月はトルストイの『復活』を帝国劇場で上演して大好評を得、その劇中歌「カチューシャの唄」も大ヒット。それを歌った主演女優の松井須磨子も一躍大スターへとのぼりつめます。

この歌がわが国の「流行歌」第一号といわれ、音楽的にも、「それまでの日本のはやり歌にはなかった近代的なメロディである」とか、「唱歌教育開始以来はじめて成功した流行歌」などと評価されています。

大正初期にはすでにレコードは存在していました。しかし、レコード自体もそれを再生する蓄音機もかなりのぜいたく品で、大衆的なヒットを導くようなものではありませんでした。

ですから、「カチューシャの唄」は劇を見た人が実際に聞いて、それまでにない新鮮な「歌」として支持し、それが人気につながったということになります。その点で、大衆が生みだしたヒット作、つまり「流行歌」であったわけです。

作曲者の中山晋平自身が「観客は眼を輝かせてこの唄を迎えてくれた」と思い出を綴っています。「カチューシャ」というハイカラな語感、あるいは曲中の「ララ」というキュ

ートな「はやしことば」も、人々の心を一気につかんだのではないでしょうか。

作詞は島村抱月が自ら手がけていますが、作曲を中山晋平という新しい才能に依頼したあたりに、抱月の優れたプロデューサー的感覚がうかがえます。

島村抱月はまた、新聞の事前記事にも「カチューシャの唄」の歌詞付き楽譜を載せていますから、宣伝プロデューサー、プロモーターとしても現代的センスのあった人だったのでしょう。

劇中歌「カチューシャの唄」のヒットは、レコードの吹き込みも誘いました。当時としては驚異的な数字である2万枚をまたたく間に売ったとのことで、レコード流行歌のヒット第一号ともいわれます。

どの町のカフェーの蓄音機からも〈カチューシャかわいや　別れのつらさ〉というメロディが流れ、次は映画で、ということになりました。現在のメディアミックスによる大ヒットへの流れの原型を、ここに見ることができるようです。

「蓄音機」ということばがわからない若い方は、ラッパの付いた機械の横で犬が耳を傾けている、あの「ビクターのマーク」の機械をイメージしてください。音楽を録音したレコードという円盤を、回転させて再生する機械です。

大正期では、この機械そのものが、「ハイカラ」な文化の象徴でした。
そして大正14（1925）年夏、新しい文化媒体であるラジオの本放送が始まります。

●北原白秋、野口雨情と中山晋平

これも新しい文化媒体である雑誌が普及していくとともに、唱歌だけでなく、新しい感覚の童謡も、北原白秋や野口雨情らによって次々と書かれ、広まっていきます。
北原白秋は新しいセンスの歌曲、童謡の名作をたくさん創出しました。詩人としても偉大な業績を残した人ですが、「城ケ島の雨」の〈利休鼠の雨がふる〉、「からたちの花」の〈みんなみんなやさしかったよ〉など、魔術のように展開されることばには、人の心を捉えて離さない魅力が満ち溢れています。
野口雨情も多くの名作を残していますが、とりわけ〈異人さんに連れられて〉行ってしまったという「赤い靴」の女の子のイメージは、今も鮮烈です。
「赤い靴」に先立つ大正10年に、日本的抒情を前面に押し出した名曲が野口雨情の詞から生まれます。「船頭小唄」です。〈おれは河原の枯れすすき〉という実に庶民的なことばで

CamScannerでスキャン

一行目を書き出したのでした。

作曲は、これも中山晋平。「カチューシャの唄」の洋楽スタイルから一変、日本的な哀調をたっぷりと聞かせてくれています。

中山晋平は東京音楽学校（現・東京芸術大学音楽学部）卒業のエリートですが、流行歌、童謡などの作曲で大衆に親しまれました。野口雨情とのコンビで「波浮の港」「出船の港」など民謡調の歌曲にも優れた楽曲を残しています。

洋楽を勉強した中山晋平が、違和感なく民謡調を取り入れたことでもわかるように、日本の流行歌には実にさまざまな音楽文化が流れ込んでいます。

実は私は、昭和58（1983）年に「日本の流行歌の源流を訪ねて」という学術的な企画で、一カ月ほどかけて、トルコのイスタンブールからシルクロードを通って日本まで1万キロの長旅をしたことがあります。

パキスタンの奥の山地、砂漠、草原を抜け、遊牧民と交流してその暮らしを体験しながら、ウルムチ、敦煌、西安を抜け、やっと北京へ、そして韓国へ……。泥と汗にまみれた旅でした。

思えば、とんでもない経験でしたが、一方で、歌に関するこうしたフィールドワーク、

学習、研究を実体験した歌手も他にいないだろうという誇りにもなっています。

この過酷な旅の中で、シルクロード各地の人々に伝えられてきた歌に触れ、そうした歌が日本の民謡、たとえば馬子歌などにつながっていること、あるいは古賀メロディの背景にある韓国の音楽文化を実感できたことなど、多くの収穫を得ることができました。

日本の流行歌、歌謡曲の根元には、東洋の伝統音楽、西洋の近代音楽、仏教音楽、民謡など、さまざまな音楽文化が流れ込んでいることを、シルクロードの旅の思い出とともに、確認しておきたいと思います。

●ヒットを連発する西條八十

百花繚乱ともいえる文化の華が開いた大正時代はわずか15年で終わり、激動の昭和が始まります。まだ戦争の足音も聞こえていなかった昭和の初期、街にはモボ（モダンボーイ）とモガ（モダンガール）が闊歩して、最先端の流行を競いました。

都会の街角に「カフェー」が次々と現われます。カフェーといっても、コーヒーなどを提供する店ではありません。昭和初期に最盛期を迎えた日本独特の飲食店で、基本的には

洋酒を飲みながら女給さんの接待を楽しむところです。

ですから、カフェーはのちのバーやクラブ、女給さんはホステスさんの当時の呼び方といったほうがわかりやすいかもしれません。

大阪道頓堀のカフェーなどでは毎夜ジャズの演奏が流れました。女給さんたちはかっぽう着姿から和服に前掛けというおしゃれな姿になり、ヘアスタイルもハリウッド女優をまねた断髪が流行して、いっそう華やかさを増したのでした。

この昭和初期は外国資本の大きなレコード会社が次々と誕生した時代でもあります。日本ポリドール蓄音機商会（ドイツ資本のグラモフォンと日本企業の提携）と日本コロムビア蓄音器（英国コロムビアと日本蓄音機商会の提携）、それにアメリカ資本の日本ビクター蓄音機の三社です。

SP盤というセラック素材で、一分間78回転のレコード盤に電気録音という技術革新と、再生機器としての蓄音機の普及が相まって、日本にも本格的な「レコードの時代」が到来したのです。

そうした時代に次々とヒット曲を生み出したのが、早稲田大学教授で象徴派詩人の西條八十でした。

この西條八十の詞にあの中山晋平が曲を付け、すでに「**波浮の港**」のヒットで流行歌手となっていた佐藤千夜子が歌って、25万枚という当時の大ヒットになったのが昭和4年の「**東京行進曲**」です。

〈昔恋しい　銀座の柳〉の歌い出しが印象的ですし、〈ジャズ〉や〈リキュール〉といったフレーズに当時の東京のア・ラ・モード、最新流行が生き生きと表現されています。また、「ラッシュアワー」といった、今でも使われている言葉がすでに80年以上も前の歌詞にあることにも驚かされます。

昭和6年の「**女給の唄**」(曲・塩尻精八)、昭和8年の「**サーカスの唄**」(曲・古賀政男)と、西條八十の快進撃は続きます。そして、昭和の「ええじゃないか」といわれた「**東京音頭**」(曲・中山晋平)など、優秀な作曲家と組んで多彩なメロディを引き出しながらヒット作を連発、一世を風靡したのです。

「**東京音頭**」などは、今でも盆踊りの音頭としてはメジャー中のメジャーとして使われていますから、〈ヤーットナーソレヨイヨイヨイ〉は世紀を超えた名作といえるでしょう。

西條八十は文学者、詩人としてだけでなく、この後も、流行歌、歌謡曲の作詞の分野で長く活躍し、偉大な業績を残しました。

CamScannerでスキャン

また、サトウハチローや門田ゆたか、佐伯孝夫といった昭和の歌謡曲を支えた優れた詩人、作詞家たちがその門下から輩出したことも西條八十の人物の大きさを表す事実として特記されるべきだと思います。

●「歌は3分間のドラマ」とは？

昭和6年早々に、「**東京行進曲**」を歌った佐藤千夜子の歌で、古賀政男作詞・作曲の「**影を慕いて**」がビクターから発売されました。第4章で詳述しますが、古賀メロディをルーツとする日本の大衆歌謡文化「歌謡曲」が、ここに最初の一歩をしるしたことは記憶すべき出来事でした。

また、音楽業界的なトピックスとしては、昭和6年に大日本雄弁会講談社（現・講談社）の音楽部門としてキングレコードが発足。続いて昭和9年にはテイチク（帝国蓄音機）も設立されて、欧米系大手と提携した先行の三社、コロムビア、ビクター、ポリドールを追いかけることになりました。

これで、戦前の日本の大レコード会社五社がそろったことになり、音楽業界として産業

の一翼を担っていきます。

そして、最後発となったテイチクのスタートを幸先の良いものにしたのがディック・ミネの「ダイナ」でした。これはアメリカのジャズのヒット曲をディック・ミネ本人が「訳詞」したものですが、英語の曲に日本語をつけて、なおかつリズム、テンポも失わないという課題に挑戦した意欲作です。

また、この曲のヒットは洋楽を広く日本人が受け入れ始めたことの証拠であり、歌謡曲の幅をさらに広げていくことに貢献した一曲ともいえるでしょう。

いろいろなタイプの歌の流行によって、レコードの購買層も広がっていったのは確かです。ただ、レコード会社の工業製品であり商品であるSP盤のレコードは、まだまだ落とせば割れるようなもろいものでした。

レコードは大正期ほどぜいたく品扱いではなくなりましたが、それでもやはり安くはない買い物でしたから、家の中で大事に扱われました。それは素材がもろいからだけでなく、豊かさと余裕の象徴、文化財として家中で大事にされたのだと思います。

レコードは黒色の円盤で、中央にコロムビアならコロムビアのロゴと歌手、作詞家、作曲家などのクレジットのほか、流行歌という文字が印刷されたラベルが貼ってありました。

中には、ラベルに歌手の顔写真が入ったものもあったようです。

そして、円盤の中心には直径1センチ弱の穴。この穴を蓄音機の回転盤の中心の突起物に入れて、これで「レコードをかけるという行為」の準備完了です。

昭和生まれの方々には、こうした説明自体、「なぜ」と不思議に思われるかもしれませんが、先ごろ行なわれた実験によれば、今の若い人々はステレオやレコードプレーヤーを使ってレコードをかけるということがほぼ100パーセントできないそうです。

どこかを押せば、あるいはタッチするだけで音が再生される時代に生きる人たちには、アームをもち上げ、針をレコード盤に落とすという行為自体が想像できないのです。もちろん、そっと針を落として音が出るあの瞬間を待つ喜びもわかりません。時代は変わったのです。

さて、昭和戦前のSP盤のレコードは直径10インチ（25センチ）のタイプで3分間、12インチ（30センチ）のタイプで5分間の録音時間でした。ですから、一般的な流行歌、歌謡曲などを収録した10インチ盤は、イントロや間奏、歌手歌唱のすべてを3分に収めなければなりません。ここから「歌は3分間のドラマ」という名言が生まれ、作詞家のほうも四行詩で簡潔にまとめる傾向が強くなりました。

もちろん、トータルは3分ですから、作曲家のほうもテンポを速めるといった制約があったことは確かでしょう。

たとえば、古賀政男の「影を慕いて」にしても、当初の藤山一郎さん歌唱のもの（昭和7年・コロムビア）は、まさに3分以内に収められています。それが時代が下って長時間録音ができるようになると、次第にゆっくりとしたテンポで前奏をつけるようになり、今私たちの耳になじんだ5分ちかくの歌唱になっていきました。

現在では3分で完結する歌は1曲もありません。このことからも、レコードの表現というのは一楽器としての制約の上に成りたっているものだという一面がわかると思います。

●股旅ものの巨匠藤田まさとの「妻と兵隊」

昭和7年、日本は戦争の泥沼から戦線拡大へと大きく舵を切っていきます。その後、中国、満州での戦争を契機に国際連盟から脱退して孤立化を深め、時代は戦争の影を濃くしていきます。

昭和11年には陸軍の一部が反乱を起こした二・二六事件があり、翌12年には盧溝橋事件を

きっかけに日中戦争が始まってしまいました。
そうした不安な世情の中で、人びとの心をとらえたのが、いわゆる股旅ものと呼ばれる一連の歌謡曲です。
このジャンルで大きな足跡を残したのが藤田まさとという作詞家でした。
どんな空の下で果てるかもしれないやくざの旅を歌った藤田先生の歌詞に、見知らぬ中国大陸にわたって明日をも知れぬ戦いを続ける兵士たちは、自らの心情をかさねたのでしょうか。あるいは、軍国主義的規制が強くなった社会で、心の底では反発をおぼえる人々が、自由になりたいという思いを股旅のヒーローに託したのかもしれません。
昭和12年のヒット曲「**流転**」の歌い出し、〈どうせ一度はあの世とやらへ〉などはそうした重苦しい世情へのニヒルな、斜に構えたスタンスを表現しているようですし、昭和14年の「**大利根月夜**」においては歌の主人公が平手造酒(ひらてみき)というやくざの用心棒に落ちぶれた浪人なのですから、決して明るい世界観ではありませんでした。
しかし、一方、世間からはみ出たところに自由な世界への憧れをみたのか、「**旅笠道中**」にしろ「**流転**」にしろ、また「**大利根月夜**」にしろ、藤田の歌詞に導かれた曲調が、妙に明るいのも印象的です。

股旅ものの巨匠として大作を連続ヒットさせた藤田まさとは、昭和13年に「麦と兵隊」も手がけます。〈徐州徐州と人馬は進む〉の歌い出しのこの歌は長引く日中戦争の中、中国大陸各地を黙々と行軍する兵隊たちの姿を活写したもの。

官制の勇ましいだけの軍歌ではなく、地方から戦地におもむいた男たちの哀歓もよく捉えられているということで、下級兵士たちに厚く支持された軍事歌謡となりました。

まさに、藤田まさとは「男たちの歌」の巨匠だったのでしょう。

●西條・古賀ゴールデンコンビの快作

戦争は、流行歌、歌謡曲の作家たちにも重くのしかかりました。売れっ子作家たちも軍歌、軍事歌謡を書かなければならない時代になったのです。

そんな殺伐とした時代、人々の心に潤いをもたせるようなエキゾチックな情趣を届けたのが、上海や蘇州などをテーマにした歌謡曲でした。昭和14年の「上海ブルース」、15年の「蘇州夜曲」など、詩人が捉えた異国の地の夢のような世界は、ひとときだけでも戦争の足音を消し去ってくれたのです。

そして、昭和15年、暗雲漂う世情の中、本来の日本人の心のふるさとのありかを示してくれるような名曲が生まれました。西條八十、古賀政男のゴールデンコンビが手がけた快作「誰か故郷を想わざる」です。

西條八十の心地よい七五調によって浮かびあがってくる私たちの美しいふるさと。それは〈花つむ野辺〉であり、また姉や幼馴染みの友がいる故郷なのだといい、そして美しい故郷を誰が忘れるだろうか、とやさしく語りかけてくれる望郷の歌なのです。

しかし、この次の年の暮れ、日本は対米英の太平洋戦争に突入。数年後には、東京、大阪をはじめ都会は空襲で焼け野原となり、広島、長崎に原爆が投下されて、私たちの美しいふるさとは失われてしまいました。

昭和20年8月15日、敗戦の玉音放送を聞きながら「誰か故郷を想わざる」を思い浮かべた日本人は少なくなかったのではないでしょうか。

CamScannerでスキャン

第2章

「日本歌謡史100年」の後半
ひばりを中心にジャンルを広げる

CamScannerでスキャン

●すべては「リンゴの歌」から始まった

昭和20（1945）年8月15日、戦争は日本の敗戦で終わりました。何もかも失った日本人の心に希望の芽と小さな青空を運んでくれたのは歌謡曲でした。歌謡史の戦後は、サトウハチロー作詞の「リンゴの歌」から始まります。

ここで、2007年の「日本歌謡史100年　五木ひろしin国立劇場」コンサートの後半部分、第二部で選曲された昭和の戦後から平成に至る間のラインナップをあげておきましょう。

選曲の基軸は、第一部と同じく「詩人の偉大な仕事」です。素晴らしい「詞・ことば」によって名曲は生まれた、というコンセプトはそのまま続いています。

■第二部――「昭和～戦後から昭和の終わりまで～そして未来へ！」

昭和20(1945)年　リンゴの歌（歌／並木路子　詞／サトウハチロー　曲／万城目正）

昭和22(1947)年　星の流れに（歌／菊池章子　詞／清水みのる　曲／利根一郎）

昭和22（1947）年 東京ブギウギ（歌／笠置シヅ子 詞／鈴木勝 曲／服部良一）
昭和23（1948）年 異国の丘（歌／竹山逸郎 詞／増田幸治 曲／吉田正）
昭和24（1949）年 長崎の鐘（歌／藤山一郎 詞／サトウハチロー 曲／古関裕而）
昭和24（1949）年 銀座カンカン娘（歌／高峰秀子 詞／佐伯孝夫 曲／服部良一）
昭和24（1949）年 青い山脈（歌／藤山一郎 奈良光枝 詞／西條八十 曲／服部良一）
昭和30（1955）年 カスバの女（歌／エト邦枝 詞／大高ひさを 曲／久我山明）
昭和30（1955）年 逢いたかったぜ（歌／岡晴夫 詞／石本美由起 曲／上原げんと）
昭和30（1955）年 別れの一本杉（歌／春日八郎 詞／高野公男 曲／船村徹）
昭和30（1955）年 おんな船頭唄（歌／三橋美智也 詞／藤間哲郎 曲／山口俊郎）
昭和31（1956）年 哀愁列車（歌／三橋美智也 詞／横井弘 曲／鎌田俊与）
昭和39（1964）年 あゝ上野駅（歌／井沢八郎 詞／関口義明 曲／荒井英一）
昭和41（1966）年 悲しい酒（歌／美空ひばり 詞／石本美由起 曲／古賀政男）
昭和43（1968）年 山谷ブルース（歌／岡林信康 詞・曲／岡林信康）
昭和43（1968）年 青年は荒野をめざす（歌／フォーククルセイダーズ 詞／五木寛之 曲／加藤和彦）

昭和46(1971)年　よこはま・たそがれ（歌／五木ひろし　詞／山口洋子　曲／平尾昌晃）

昭和47(1972)年　どうにもとまらない（歌／山本リンダ　詞／阿久悠　曲／都倉俊一）

昭和47(1972)年　人生が二度あれば（歌／井上陽水　詞・曲／井上陽水）

昭和48(1973)年　夜空（歌／五木ひろし　詞／山口洋子　曲／平尾昌晃）

昭和48(1973)年　なごり雪（歌／イルカ　詞・曲／伊勢正三）

昭和49(1974)年　宇宙戦艦ヤマト（歌／ささきいさお　詞／阿久悠　曲／宮川泰）

昭和50(1975)年　神田川（歌／かぐや姫　詞／喜多條忠　曲／南こうせつ）

昭和50(1975)年　千曲川（歌／五木ひろし　詞／山口洋子　曲／猪俣公章）

昭和51(1976)年　ペッパー警部（歌／ピンク・レディー　詞／阿久悠　曲／都倉俊一）

昭和51(1976)年　青春時代（歌／森田公一とトップギャラン　詞／阿久悠　曲／森田公一）

昭和54(1979)年　いとしのエリー（歌／サザンオールスターズ　詞・曲／桑田佳祐）

昭和56(1981)年　もしもピアノが弾けたなら（歌／西田敏行　詞／阿久悠　曲／坂田晃一）

CamScannerでスキャン

昭和57(1982)年 契り(歌/五木ひろし 詞/阿久悠 曲/五木ひろし)
昭和57(1982)年 居酒屋(歌/五木ひろし&木の実ナナ 詞/阿久悠 曲/大野克夫)
昭和58(1983)年 細雪(歌/五木ひろし 詞/吉岡治 曲/市川昭介)
昭和59(1984)年 長良川艶歌(歌/五木ひろし 詞/石本美由起 曲/岡千秋)
昭和62(1987)年 みだれ髪(歌/美空ひばり 詞/星野哲郎 曲/船村徹)
平成3(1991)年 SAY YES(歌/チャゲ&飛鳥 詞・曲/飛鳥涼)
平成15(2003)年 世界に一つだけの花(歌/SMAP 詞・曲/槇原敬之)
平成17(2005)年 ふりむけば日本海(歌/五木ひろし 詞/五木寛之 曲/五木ひろし)
平成18(2006)年 高瀬舟(歌/五木ひろし 詞/水木れいじ 曲/五木ひろし)

●戦時中、密かに書かれた「リンゴの歌」

多くの人の死と苦難の果てに得た平和。人々は、その中で娯楽に飢えていました。敗戦、終戦、戦後というと「リンゴの歌」を思い出すという人が多いのは、たぶん、この曲が

「映画と歌」という当時の娯楽の王者によって表現されていたからではないでしょうか。

「リンゴの歌」は、終戦直後の昭和20年10月公開の松竹映画「そよかぜ」の主題歌として世に出ました。この映画の主役、並木路子が劇中で歌う歌です。

平和で自由な時代の到来を象徴するかのような彼女の明るいキャラクターは、あっという間に大衆の心をつかみました。

〈赤いリンゴに くちびる寄せて〉とラジオにも盛んに出演して歌った並木路子は、戦後のアイドル第一号といえるでしょう。

映画封切りの半年後、21年の3月にコロムビアからレコードが発売されましたが、映画の大ヒットによって「リンゴの歌」という曲自体、すでに大ヒットの勢いとなっていました。ちなみに、これが戦後のレコード発売第一号。もちろん、戦後の初ヒット。物不足の社会の中、100万枚を売り上げたのです。

作詞のサトウハチローさんは、西條八十の弟子です。**「リンゴの歌」**は戦後の作品と思われていますが、実は戦争末期の大空襲の中、「もう、いやだ。早く平和な世の中になってほしい」という希望を込めて書かれたものとか。それゆえか、戦時中は軍の検閲を受けて「お蔵入り」していたのが、戦後によみがえって大ヒットとなったというエピソードが

伝わっています。まさに、名作の力というべきでしょうか。

●戦後の世相と「異国の丘」「長崎の鐘」「星の流れに」

外地から兵士の引き揚げも始まり、日本にようやく平和が訪れました。そうした昭和23年にヒットしたのが「異国の丘」。シベリア抑留という悲惨な体験の中から生まれた、いわばドキュメンタリーのような歌ですが、この曲のヒットによって、のちの大作曲家、あの吉田正さんが誕生しました。

悲惨な体験といえば、広島と長崎の原爆投下による惨禍は人類史上例を見ないものでした。その悲劇の中から「長崎の鐘」という名曲が生まれましたが、この曲の詞もサトウハチローさんです。

サトウハチローさんは、明治の文学者佐藤紅緑の長男で、実弟を広島の原爆で亡くしています。作家の佐藤愛子さんは妹。詩人として表現活動を始め、西條門下で昭和初期から歌謡曲の作詞も手がけてヒット作を連発しました。

「二人は若い」「ああそれなのに」「うちの女房にゃ鬚がある」「目ン無い千鳥」など、今

でもよく歌われる戦前のヒット曲だけでなく、あの1970年代のフォーククルセイダーズの名曲「**悲しくてやりきれない**」もサトウさんの作品と知れば、その表現力の幅に驚かされます。

もともと童謡詩人として知られた人で、たとえば「**お山の杉の子**」「**ちいさい秋みつけた**」、あるいは、〈ひよこがね〉というフレーズが印象的な「**かわいいかくれんぼ**」とか、「**わらいかわせみに話すなよ**」など、やさしいことばで人の心によく伝わる詞、詩を書き続けた生涯でした。

また、昭和後期から平成にかけて作詞家として重要な仕事を重ねた吉岡治さんがサトウさんの弟子だったことも覚えておきたいところです。

さて、戦後の混乱は個人個人の暮らしに重くのしかかり、さまざまな苦難を与えました。平和になったとはいえ、まず庶民が直面したのは食糧難。着の身着のまま外地から引き揚げてきた人たちの中には身内、知り合いも少なく、またたく間に生きるか死ぬかといった状況に追い込まれた人も少なくありません。

ガード下に立って「にぎりめしひとつ」のために身を売る女性たちも現われます。そうした女性の一人が新聞に投稿した体験記事に感動した作詞家がいました。戦後を代表する

CamScannerでスキャン

名曲のひとつ「**星の流れに**」を書いた清水みのるです。
歌い出しの歌詞がそのままタイトルになったこの曲は、一種の時事歌謡でもあり、闇市がにぎわう昭和22年の大ヒット曲となりました。
一番から三番までのラストは、すべて〈こんな女に誰がした〉。清水のことばの表現も、すねたような、あきらめたような利根一郎のメロディも、痛切に戦争を告発しています。

●「青い山脈」へと続く明るい歌声

戦争が終わって、それまでの軍国主義的な規制が一気に廃止されていきます。それまで禁止されていたジャズの演奏などは、その象徴的な出来事でした。そこから、戦前に淡谷のり子歌唱の「**別れのブルース**」「**雨のブルース**」で日本にブルースを定着させた服部良一さんが、再び大活躍を始めます。
昭和22年には鈴木勝の斬新な歌詞と笠置シヅ子の圧倒的な歌いっぷりで「**東京ブギウギ**」をヒットさせ、リズムに乗ることの楽しさを日本の大衆に提示してみせました。
そして、24年には新しい時代の到来を感じさせるような佐伯孝夫さんの歌詞を得て「**銀**

座カンカン娘」が大当たり。「カンカン娘」というキャッチーな言葉が人気女優高峰秀子の明るい歌声とともに日本中に広がっていきました。〈ソワソワニヤニヤ〉〈カンカン〉といった歌詞をリズムに乗せる服部マジックが全開です。

同じ年には戦後青春歌謡の代表曲「**青い山脈**」が、作詞・西條八十、作曲・服部良一の巨匠コンビで誕生します。

この頃に青春時代を送った世代にとっては、「**青い山脈**」こそがわが心の歌といえるのではないでしょうか。

希望に満ちた歌詞、明るく広がりを見せる曲調、ランランラン、ランランラン、と弾むようなリズム。永遠の青春ソングといっても過言ではない、名曲中の名曲です。

西條八十さんは、戦前から戦後にかけて中山晋平、古賀政男、そして服部良一といったメジャー中のメジャーといえる作曲家とのコラボレーションを展開し、このあとの昭和30年代には「**王将**」で船村徹さんと組んで国民的ヒットを得ます。昭和40年代初めには舟木一夫さんの抒情歌謡のヒットも支えるのですから、まさに作詞界を貫く山脈の一大主峰といった存在感を、数十年にわたって示し続けたのです。

戦後のこの時期、まだテレビは大衆のものではありません。もちろん、今のように写真

雑誌がいくつもあるような時代でもありません。つまり、大衆にとってリアルな外国の情報に接する機会はほとんどありませんでした。

逆にいえば、そういう情報の少なさが大衆の海外に対する夢につながっていたともいえるでしょう。歌謡曲の詩人たちはそうした庶民の海外への憧れを書いて、人びとの心をつかんでいったのです。

そこがどういうところかわからなくても、なんとなくしゃれた感じのする、たとえば、ハワイとかサンフランシスコとかロンドンとかミネソタといった外国の地名をタイトルに入れた曲のヒットが続きます。

昭和30年にヒットした「**カスバの女**」も、そうした流れの中のヒット曲のひとつでしょう。大高ひさをが書いた詞の中の「カスバ」「モロッコ」「チュニス」といった言葉に、人々は欧州映画を見るようなかっこよさを感じたのではないでしょうか。

●レコード会社専属制の充実が名曲を生む

昭和20年代も後半になると、戦災からの復興体制も軌道に乗り、レコード産業も戦前に

も増した勢いとなっていきます。レコードの録音技術や素材面、あるいは音響機器などハード面の進歩もさることながら、楽曲作りというソフト面から見ても、レコード各社は充実期を迎えます。

なによりも、戦前からそうであった専属体制が十分に機能し始めたのです。老舗として、また日本を代表するレコード会社として業界をリードしていたコロムビアの作曲家陣には古賀政男、服部良一の両巨匠がおり、さらに「リンゴの歌」の万城目正、「東京の花売り娘」「私は街の子」の上原げんと、「山小屋の灯」「リンゴ追分」の米山正夫といった戦前から活躍してきた優れた作曲家たちが円熟期を迎えていました。

作詞家のほうに目を向ければ、こちらも西條八十、「別れのブルース」の藤浦洸などを筆頭に、石本美由起などの若い才能の台頭もありました。

一方、対抗馬と目されていたビクターには大巨匠中山晋平のほか、佐々木俊一に続いて渡久地政信、吉田正といった逸材が注目されていましたし、作詞家陣には佐伯孝夫、井田誠一、吉川静夫といった才能がきらめいていました。

キングレコードでは江口夜詩、倉若晴生といった作曲家、高橋掬太郎などの作詞家が活躍を続け、ポリドールはあの大家藤田まさとの仕事がそびえたっていました。

CamScannerでスキャン

このような各レコード会社の専属作家が創作した楽曲を、専属の歌手に歌わせる。これが当時のレコード会社のシステムであり、レコード業界全体の「掟」でした。

こうした状況の中で、専属の作曲家、作詞家、歌手のつきあい、友情のシンボルのようなヒット曲が生まれます。

昭和30年に岡晴夫さんが歌ってヒットした「逢いたかったぜ」は、のちに私の師となる上原げんと先生の作曲で、作詞は石本美由起さんでした。このお三方の関係を簡単に紹介しておきましょう。

上原先生と岡さんは無名の頃一緒に流しをやり、一緒にキングの専属になった戦前からの親友。その名コンビぶりは、岡さんの戦前のヒット曲「国境の春」や「上海の花売り娘」「港シャンソン」など、すべてが上原先生の作曲ということでもわかります。

石本美由起さんは、昭和23年、岡さんのキングでの大ヒット曲「憧れのハワイ航路」の作詞を手がけ、その後、上原げんと先生に見込まれて一緒にキングからコロムビアへ移籍します。

一方、「おかっぱる」と呼ばれて人気絶頂だった岡晴夫さんは、糖尿病などもあって昭和20年代後半には不遇の時期に入りました。そうした岡さんに上原先生が手を差し伸べ、

岡さんのカムバック曲となったのが「逢いたかったぜ」だったのです。

この曲は、上原先生と岡さんの長い友情を知っている石本さんが、二人の友人としてその友情をテーマに書きあげたもの。だからこそ、歌い出しの〈逢いたかったぜ三年ぶりに〉のフレーズに万感がこもり、私もこの曲を歌うときは思わず涙しそうになるほど、魂のこもった名曲となりました。

歌手として岡さんが上原・石本コンビと同じコロムビアに移籍したからこそ実現した楽曲だったのです。

●プロの歌手にも愛される名曲「別れの一本杉」

もう一つ、同じ昭和30年の年末に発売されて爆発的なヒット曲になった「別れの一本杉」も作詞家と作曲家の友情から生まれた曲でした。

作詞の高野公男さんと作曲の船村徹さんは二人が学生の頃からの友人で、学生時代から作詞作曲のコンビで活動していた、いわば「同志」です。

二人でレコード会社の専属を目指す中、キング専属のスター歌手春日八郎というこの楽

曲にぴったりの声の歌手に巡り合ったのも、専属制の面白いところかもしれません。この曲は二人の出世作になるとともに、春日さんにとっても「お富さん」以降の代表曲となりました。

ただ、**「別れの一本杉」**の大ヒットにもかかわらず、事情があったのか高野・船村コンビがすぐにキングの専属になることはありませんでした。そして、二人に大きな期待が寄せられてほどなく、高野さんが結核で亡くなってしまいます。もう少し、高野・船村コンビの曲を聞いてみたかったと思った人は少なくないと思います。

作品としては、当時の大きな潮流となっていた「望郷」がテーマの歌謡曲の代表的な作品と位置づけられる楽曲ですが、作詞の高野さんは茨城県出身、作曲の船村さんは栃木県出身で、そうした「地方出身者」という意識を自らの創作の根においた表現であったといわれています。

また、この曲は多くの一流歌手が多くカバーをしていることでも知られていて、2006年には、なんとキングレコードからこの曲のトリビュートアルバムが出されています。つまり、複数の歌手がみな同じ曲、**「別れの一本杉」**を歌ったアルバムなのです。

ある対象への敬意を表する「トリビュートアルバム」では、一人の作曲家や作詞家、歌

手に対するものはよくあるケースですが、ひとつの楽曲に対するトリビュートアルバムは、極めて珍しいものでしょう。

このことだけでも偉大な曲であることがわかりますが、これだけプロの歌手に愛される歌もまた珍しいのではないでしょうか。その貴重なアルバムのタイトルは「別れの一本杉は枯れず」。うまいタイトルです。

ちなみに、収録されている歌手はオリジナルの春日さんはもちろん、作曲者の船村先生ご自身、三橋美智也、大川栄策、北島三郎、藤圭子、美空ひばり、村田英雄、鳥羽一郎、中村美律子、天童よしみ、原田悠里、大月みやこ、細川たかし、西方裕之、それに私、五木ひろしの総勢16名。加えて木村好夫、斉藤功というギターの名手の演奏も収録されていますので、ぜひ一度、お聴きになって、それぞれの「一本杉」を味わっていただきたいと思います。

●望郷の歌、就職列車の歌

昭和30年、31年には三橋美智也さんが歌った「おんな船頭唄」や「哀愁列車」が日本全

国に流れていました。

都会の工場で働く人々の多くは、日本各地のいわゆる「田舎」から出てきた若者でした。そうした地方出身の人々の心をとらえたのが、「望郷」や「ふるさとの情景」をテーマにした一連の作品だったのです。

三橋さんの哀愁を帯びたハイトーンの美声はそうしたテーマの曲にぴったりだったのでしょう。三橋美智也歌唱の曲はこの時期立て続けにヒットしています。そういう楽曲も含め、三橋さんのレコードはトータルで1億枚以上売れたといわれています。この記録は、歌手の中で三橋さんただ一人のものです。

当時のレコードは、鋭い針をレコードに落として音を再生するわけですから、かなり消耗が早く、新たな入れ替えを含めての数字という面も確かにあるかもしれませんが、それにしても今では信じられないような、気の遠くなるような数字で、三橋さんの人気のほどが伝わってきます。

それからも、社会情勢として、若者が都会へ出る傾向は変わらず、中学、高校を出て働こうとする若者たちは「金の卵」と呼ばれました。そうした「金の卵」を乗せたいわゆる就職列車が続々と東京駅や上野駅に到着する時代となります。

CamScannerでスキャン

昭和39（1964）年に東京オリンピックを成功させた日本。社会全体が高度成長に向かおうとする時代、就職列車をモチーフにした歌詞が胸にひびくヒット曲が生まれました。「あゝ上野駅」です。

夢と希望を胸に都会に出てきた若者たちの望郷の思いと、慣れない都会でけなげに生きていこうとする気持ちが十二分に伝わってくる名曲でした。

私もこの年、プロ歌手を志して上京、上原げんと先生の門下生となり、続いて「コロムビア全国歌謡コンクール」で、一万人以上の参加者の中から選ばれて優勝。コロムビア専属歌手への道が開け、胸には「でっかい夢」と希望が満ち満ちていたことを思い出します。

●歌手デビューは作曲家の門下生か内弟子から

ここでちょっと余談になるかもしれませんが、「プロの歌手になるには」という話を書いておきたいと思います。歌謡史は、歌そのものの歴史だけではなく、それを歌って表現したプロ歌手によっても支えられてきた歴史だと考えるからです。

日本の音楽業界の中では、当初からレコード会社の専属制が確立されていましたから、

作曲家も作詞家も歌手も、たとえばコロムビアとかキングとかビクターといったレコード会社の専属にならなければ創作活動、表現活動はできませんでした。

つまり、現在のように自分たちでコンサートをやって、自分たちの歌を広めていく、ということなどまったく考えられない時代ですから、レコードにならなければ自分の才能を世に問うことができなかったのです。

逆にいえば、どこかのレコード会社の専属であることが、プロの作曲家であり作詞家であり、歌手であることの証明だったわけです。

歌手の場合は、プロ歌手になろうとすれば、まずレコード会社専属の作曲家の先生の弟子、もしくは門下生にならなければデビューのチャンスはほとんどなかったといってもいいでしょう。そうして、先生の推薦を受けてレコード会社のオーディションを受けたり、そのまま専属歌手にしてもらったり、ということになります。

ここでいう弟子というのは、いわゆる「内弟子」で、先生の家に住み込んで、先生の身の回りのお世話からカバン持ちから、何から何まで先生の「薫陶（くんとう）」を受け、社会人としての生き方まで身に修め、その間に歌のレッスンをしていただく、というかたちです。

お米をかついで家出同然に遠藤実先生のお宅を訪ね、強引に弟子入りした千昌夫、テレ

ビの番組の審査員と出場者という縁で見込まれて猪俣公章先生の内弟子になった坂本冬美、こういった歌手の「弟子入りエピソード」がよく知られています。

先生のほうも、内弟子にする限りは、その人の人生を預かるわけで、責任もあるでしょうけれど、内弟子になったからデビューできるというものでもありませんし、何年やったらデビューできるというものでもありません。

結局デビューできずに辞めた人もいますし、デビューしたもののうまくいかなかった人もたくさんいます。

私の場合は、歌手を志して京都の関西音楽学院で勉強しているときに、松方弘樹さんのお父上、剣豪スターの近衛十四郎さんのマネージャーの方と知り合いになり、その紹介で上原げんと先生の門下生になることになりました。

門下生というのは、先生にレッスンを受ける生徒ということ。たとえば月曜日とか水曜日とか、レッスン日があって、先生のお宅に通って教えていただく。勢いのある先生ですと、学校形式にして何百人という門下生を持った方もいらっしゃいました。

私は、幸いにも上原先生のところにレッスンに通うようになってわずか2、3カ月でコロムビア主催のコンクールに出場し、優勝してデビューとなったのです。

CamScannerでスキャン

●テレビのカラー放送と歌謡曲の隆盛

蓄音機から流れ始めた流行歌はやがてラジオへ、そしてテレビへと発信の中心を移していきます。

大阪万博の話題に明け暮れた1970年、昭和45年の頃、NHK総合テレビの全番組がカラー放送に移行し始めていて、テレビはお茶の間の主役となっていました。そして、そうした推移は、歌は聴くだけのものではなく見ても楽しむ時代となったことを明確に示したのです。

こうして、歌謡曲は感覚に多角的に訴える大衆文化として「黄金時代」を迎えることになります。私が、歌手として一大岐路に立たされたのもちょうど昭和45年から46年にかけての頃でした。

上原げんと先生の門下生を経て、コロムビアから昭和40（1965）年にデビューしたものの、上原先生の急逝という思わぬ事情もあり、私の歌手人生のスタートは必ずしも順調ではありませんでした。

その後、レコード会社も芸名も三度変えましたが、どうも事態は好転しません。そこで、最後の賭けのような気持ちで出場したのがプロもアマチュアもオープン参加のテレビ番組「全日本歌謡選手権」でした。

参加を決めた最大の理由は、10週勝ち抜いてチャンピオンになればメジャーデビューが約束されていることです。

このテレビ番組は、プロ歌手が挑戦して審査員の先生方の評価を受けるという斬新な企画が当たって高視聴率をあげていました。つまりそれは、世間の注目を浴びている反面、挑戦したはいいものの、失敗すればプロ歌手としての命脈が絶たれる、というハイリスクも抱えていたのです。

あるいはプロがアマに負けるかもしれない、当時としては破天荒な結果も予想されて、そのあたりのスリリングな展開も受けていた要因かもしれません。それだけに、出場するほうのプレッシャーは大変なもの。実際、途中で挫折して消えていった方も多々いらっしゃいました。

幸い、私は10週勝ち抜いてチャンピオンになったのですが、ちょうどその頃に出場していたのが、南こうせつとかぐや姫。のちに「神田川」の大ヒットで人気を得たあのグルー

プです。

この番組のチャンピオンになってスポットライトを浴びるきっかけをつかんだ歌手として、八代亜紀、天童よしみ、中条きよし、といった名前が挙げられます。

私に関しては、本当にこのテレビ番組が人生の転機となりました。番組の審査員であった山口洋子さんのプロデュースにより、私は「五木ひろし」となり、山口さんの作詞、そしてこちらも審査員であった平尾昌晃さんの作曲による「**よこはま・たそがれ**」で再デビュー。昭和46（1971）年の春のことでした。

そのうえ、この曲は大ヒットとなって日本レコード大賞の歌唱賞を獲得、NHK紅白歌合戦にも初出場できたのですから、前の年の自分の状況からいえば夢のような話。こうして、昭和46年は私にとっては生涯忘れられない年となったのでした。

さらに昭和48年には、同じく山口洋子作詞、平尾昌晃作曲の「夜空」で日本レコード大賞をいただき、感激の涙にくれました。選定委員長の古賀政男先生がかけてくださった「おめでとう、良かったたね」ということばは一生の宝となりました。

●女王美空ひばりと「悲しい酒」

この「日本歌謡史１００年」で紹介している楽曲は、素晴らしい「詞・ことば」を残し、素晴らしいメロディをいざなってくれた偉大な詩人、作詞家の方々の作品から選んでいます。ここまでは、たとえば西條八十、藤田まさと、サトウハチローといった巨匠、大御所の手がけた名曲をはじめとして、数十曲を取り上げてきました。

その大作詞家の流れの中に、戦後、そして昭和30年代から新しい名前が浮上し始めます。石本美由起、高野公男、藤間哲郎、星野哲郎といった方々です。

中でも、レコード業界の中心にあった老舗コロムビアの専属になった石本美由起さんと星野哲郎さんは、同じくコロムビアに所属して歌謡界に燦然と輝く人気を誇っていた美空ひばりさんに作品を提供することになります。

そこから生まれた名曲を二つ、「日本歌謡史１００年」の中に位置づけておきましょう。

まず、石本美由起作詞の「悲しい酒」。この作品は、数多いひばりさんのヒット曲中でも、代表曲中の代表曲と目される名曲です。作曲はこちらもコロムビア専属で歌謡界に君

臨した古賀政男先生。古賀先生の作品の中でも、代表曲といって差しつかえない作品です。

１９６０年代から１９８０年代、昭和の35年前後から60年あたりまでの期間が「昭和歌謡黄金時代」とよくいわれますが、この曲は、その期間の歌謡曲の代表曲でもあるでしょう。

昭和41（１９６６）年の発売で、実はその当時、この歌は、現在、耳になじんでいるひばりさんの歌唱よりかなり速いテンポで歌われていました。それが、ミリオンセラーになり、ひばりさんも歌う機会が増えていく中、情感たっぷりの、涙ながらの歌唱になっていきました。

さらにひばりさんの要請によって石本先生が一時間で書いたといわれる間奏の際の〈ああ、酒よ……〉という語りが入るなどして、たぶん、それ以降の歌唱はオリジナルの倍近くの長さの歌になったのではないでしょうか。

そういうことを自在に行ない、また何ら不思議に思わせないところが、全盛期の美空ひばりならではの歌唱だと思います。

もともと石本先生が書いたものは、〈ひとり酒場で飲む酒は　別れ涙の味がする〉といった形の二行詩の世界だったようです。

それが、古賀先生とやりとりする中で四行ワンコーラスの曲になっていったというエピソードを聞いています。

それぞれ独立した連であった二行詩がまとめられて四行詩になった。そうして、ワンコーラスの中に何度か「飲む」とか「酒」ということばが出てくるという、非常に特徴的な歌詞になった。名曲のひとつの誕生秘話です。

このことからも、オートマチックに次から次へと曲が生まれていったのでは決してなかったという、当時の曲作りの様子がうかがえるのではないでしょうか。

また、この曲には面白い裏話があって、実は「悲しい酒」をひばりさんの前にオリジナルとして歌った歌手がいるというのです。ただ、その方のものはヒットに至りませんでした。そこで、この作品の詞と曲を惜しんだ古賀先生が、そういった事情をひばりさんに伏せて再浮上させ、ひばりさんの歌として大ヒットさせたというのです。

さすがに、石本美由起、古賀政男、美空ひばりという素晴らしい才能を集めた曲は、名曲になる運命にあったというべきか、不死身の力があったというべきか、いずれにしても「歌の力」というものを思い起こさせてくれるエピソードです。

私はひばりさんの青葉台のご自宅によく遊びに伺ったのですが、いつもブランデーを飲

んでいたひばりさんの姿が忘れられません。

お母さんや弟さんを次々と亡くされて、辛い時間の多い人生後半だったと思います。歌謡界の女王として君臨する一方で、不幸とか辛さをいっぱい背負ってがんばった人でした。ですから、ひばりさんの「悲しい酒」を聴くと、ブランデーを飲んでいる姿が目に浮かんでくるのです。

「悲しい酒」を発表した昭和41年当時、ひばりさんにとってこの曲は、あくまで作品のひとつだったでしょう。しかし、降りかかる幾多の不幸の中で、ひばりさん自身のテーマ曲のようになってしまったようです。

そこからは、涙、涙とともに、どんどん曲に入り込んでいって、もともと3分半の歌が、6分、7分の歌になっていったのだと思います。

●自由自在に歌えた人「美空ひばり」

歌手の声の特徴、声の質、発声の仕方。これらが歌の表現を支える非常に大きな要素であることは論を待ちません。たとえば戦前にデビューした藤山一郎さんや東海林太郎さん、

淡谷のり子さんなどは、クラシックの声学を勉強した人ならではの独特の歌い方でした。

そうした発声法の特徴だけでなく、声そのものの特徴で語られる歌手もいます。高音の美声、低音の魅力、ハスキーボイス、シルキーボイス、セクシーボイスなどです。

これらはある種の「個性」ですから、プロの歌手としてはひとつの魅力であり、武器ですが、ただ、あまりに個性が強烈すぎると、飽きられやすかったりもします。

一方で、強烈な個性ではないけれど、正統派といわれる人は、いったん認められると、とても息の長い歌手活動を続けられたりして、さまざまな歌手人生があるわけです。

また、その時代時代に合った声、というのも流行歌には必ずあるものです。

そういう面から、ひばりさんのことを考えてみると、ある意味「天与の声」としかいいようのない「良い声」の持ち主だったと、プロとして改めて感服するのです。つまり、声量があって、音域が広く、声の幅も広い。

「7オクターブの歌姫」として売り出したマライア・キャリーは実際は5オクターブと言われています。それでも世界的に見てかなり珍しいくらいの音域の広さですが、ひばりさんもそれに相当する音域を持っていたと思います。

昭和30年代から40年代の歌唱を聴くと、低音から高音域のファルセット（裏声）まで自

在にこなしているのですが、そういうものは鍛えてできるものではありません。

歌手に必要な要素をあげると、当然のことながら、まず音感。そしてリズム感、声の三つです。声の良さとは、先にあげた声質と声量と音域のこと。音感、リズム感、声、三つの要素すべての良さを持って生まれたひばりさんは、まさにベストシンガーだったのではないでしょうか。

３、４歳頃に**「リンゴ追分」**を聴いて以来、ずっと好きだったひばりさんですが、私自身がプロの歌手になってからの感想としても、ひばりさん以上の歌手はいないと思っています。美空ひばりという人は、自由自在に歌が歌えた人、自分の思い通りに声が出て、思い通りに節回しができる人だったのです。歌手としては、当然、憧れの的でした。

声自体が、ものすごく個性的かといえば、決してそうではありません。逆にいえば、だからこそ民謡調からジャズ調まで、幅広い歌が歌える。そして、そうなってくると、作曲家や作詞家、制作側も、いろいろなタイプの歌を歌わせてみたくなる。ひばりさんは、そういう歌手でした。

たとえば、船村徹先生がこれはどうだという感じでひばりさんに提供したという**「哀愁波止場」**（詞・石本美由起）や**「ひばりの佐渡情話」**（詞・西沢爽）などがそういう歌です

し、船村先生と作詞家の星野哲郎先生が組んだ作品で晩年のひばりさんの代表曲となった「みだれ髪」もそうだったと思います。どの楽曲も、相当の難曲ですが、美空ひばりならどうする、どう歌う、とわくわくする感じなのです。

星野哲郎さんはコロムビア専属になって、昭和33年の「黄色いさくらんぼ」（曲・浜口庫之助）で注目を浴びた人。〈若い娘がウッフン〉というユニークなことばの発信力は衝撃的でした。

その後の作詞家人生は、ご存じのとおり、輝かしい業績に彩られていますが、中でも昭和61年に船村徹さんとの巨匠コンビでひばりさんに提供した作品「みだれ髪」で、さすが星野哲郎という存在感を示してくれました。

ひばりさんは退院まもなくの頃で体調も万全ではなかったようですが、相当の覚悟で録音に臨み、絶唱ともいえる名唱で、星野・船村の名人達人コンビがいざなう「歌の力」に見事に応えたのです。

12歳から始まって52歳までの40年の歌手人生の中で、ひばりさんはそれぞれの時代に「それぞれの年代のひばりの一番いい声」でいい歌を皆さんに聴かせて、そこで生涯を閉じたことになります。

残念ながら、結局私たちは、60代、70代のひばりさんの歌を聴けませんでした。つまり、ひょっとしたら聴けたかもしれない「ひばり最後の歌」は、永遠の謎になってしまったのです。

憧れから目標にかわり、追いつきたいと思っている中で亡くなられたのですから、その瞬間から、私の中でひばりさんは、追いつくことも追いぬくこともできない「永遠の歌手」になってしまいました。そうした思いをこめて、私は、ひばりさんの十七回忌に「永遠の道標　五木ひろし「美空ひばり」を歌う」というCDアルバムを発表しました。収録曲のラインナップは次のとおりです。

■「リンゴ追分」「港町十三番地」「哀愁波止場」「ひばりの佐渡情話」「哀愁出船」「悲しい酒」「真赤な太陽」「人生一路」「ある女の詩」「愛燦燦」「みだれ髪」「川の流れのように」

●テレビ番組「スター誕生」の功績

さて、昭和45年から46年のエピソードとして、テレビ番組「全日本歌謡選手権」が私の人生を変え、再デビューを果たしたという話を紹介しましたが、奇しくもその昭和46年の10月、これも時代を画したテレビ番組「スター誕生」がスタートします。

先に、カラー放送となったテレビがお茶の間の主役となり、歌手は多角的な魅力でアピールするようになった、と書きました。「全日本歌謡選手権」や「スター誕生」の人気は、まさに、ベテラン歌手から歌手の卵まで、テレビの影響から逃れられなくなった象徴のような事態でした。

「スター誕生」は、歌謡界の中で、アイドルというジャンルの確立に関してきわめて貢献度の大きかった番組といえるでしょう。この番組なしにはアイドルの出現、つまりプロ歌手の低年齢化はなかったかもしれません。

それまで、作曲家の先生の門下生か弟子からデビューの道を探るのが一般的なプロ歌手への道筋だったのが、この番組によって「オーディション番組からプロへ」という新しい

道が開けました。それも、従来のような「プロならまず歌が」という評価だけではない、テレビ時代にふさわしい多角的な魅力をもった「スター」の要素が要求され始めたのです。

このコンセプトから生まれたスターが森昌子、桜田淳子、山口百恵の「中三トリオ」や、中森明菜、小泉今日子といったトップアイドルたち。なかでも「ペッパー警部」のヒットに始まるピンク・レディーの一連のヒット曲は、子供たちがみな真似たという振付のインパクトもあって一種の社会現象になっていきました。

ユニークな歌詞を連発した稀代の作詞家阿久悠さんの才能を先頭に、トップアイドルが次々と作り上げられていきました。

それは、当時レコード会社のディレクターだった飯田久彦さんが新聞インタビューで語っているように「作詞家、作曲家、振付師、レコード会社、プロダクション、番組が一丸となって原石を磨いていった」という作業だったのでしょう。

●阿久悠作品の驚異的なバラエティ

「日本歌謡史100年」は、明治から今日までの名曲を詩人、作詞家にスポットライトを

当ててたどってみようという試みですが、1970年代で特筆すべきは阿久悠さんの仕事の幅の広さ。まさに、戦前から昭和40年代初頭まで第一線で活躍し、なおかつ作風の異なる作曲家とのコラボレーションで素晴らしい業績を残した西條八十に並ぶ、あるいは双璧ともいうべき仕事ぶりだったと思います。

先にあげたピンク・レディーの一連のヒット曲から、「どうにもとまらない」「宇宙戦艦ヤマト」「青春時代」「もしもピアノが弾けたなら」「居酒屋」といったヒット作、話題作、さまざまな受賞作など、挙げていけばきりがありません。

子ども向けの歌から大人を対象にしたものまで、バラエティに富むなどという形容では追いつかないほどの幅の広さで、ジャンルを問わず、印象深い歌詞を書き続けた人でした。

そうした中で、作曲家五木ひろしとのコラボレーションとなったのが、昭和57年の「契り」です。詳しくは第6章に譲りますが、この曲は、そのスケール感も含めて、私の作曲家としての歩みにとってもエポックメイキングとなりました。

また同じ昭和57年に木の実ナナさんとのデュエット曲として発表した「居酒屋」も阿久さんの作詞によるもので、しゃれた男女の関係を表現してくれた作品でした。

発売以来今日まで、デュエットの名曲、スタンダードとしてカラオケなどでも長く愛され

CamScannerでスキャン

ている曲ですが、なんと、阿久さんの数多い作品の中でもっとも著作権料に関わっているのがこの「居酒屋」なのだとか。それは、男と女の心情の真実、奥深さを的確に描き出した阿久さんの歌詞が時代を超えて人々にアピールしているからなのでしょう。

平成20（2008）年に「五木ひろし企画・監修」でモーニング娘。によるカバーアルバム「COVER YOU」を出しました。実は、「YOU」というのは阿久悠さんの「ゆう」のことで、このアルバムは阿久悠さんの曲のカバーアルバムだったのです。

なにしろヒット曲の多い作詞家ですから、このときも選曲には苦心しましたが、やはり「モーニング娘。が歌う」という基本コンセプトを生かす中で、以下のようなラインナップとなりました。紹介しておきましょう。

■「渚のシンドバッド」（曲／都倉俊一）「どうにもとまらない」（曲／都倉俊一）「居酒屋」（曲／大野克夫）「ペッパー警部」（曲／都倉俊一）「白い蝶のサンバ」（曲／井上かつお）「青春時代」（曲／森田公一）「林檎殺人事件」（曲／穂口雄右）「ロマンス」（曲／筒美京平）「街の灯」（曲／浜圭介）「恋のダイアル6700」（曲／井上忠夫）「ピンポンパン体操」（曲／小林亜星）「わたしの青い鳥」（曲／中村泰士）「ジョニィへの伝言」（曲／都

倉俊二）「UFO」（曲／都倉俊二）

●フォークも演歌もブルースも歌謡曲である

昭和45（1970）年頃から、フォークソングやロック系の歌が台頭してきたことも、昭和歌謡黄金時代後半の特徴です。そうした流れの中で、岡林信康の「**山谷ブルース**」やフォークルセイダーズの「**青年は荒野をめざす**」、井上陽水の「**人生が二度あれば**」など、心に響く歌が生まれました。

日本語の意味の伝達を破壊するかのようなサザンオールスターズの「**いとしのエリー**」をはじめとする一連のヒット曲も、その流れの中にあるといえるでしょう。

この流れの特徴は、一言でいえば「自作自演」。作詞や作曲を自分でやり、自分で歌うということ。その根本にあるのは、あくまで自分。どこまで行っても、自分。自分のことを自分のことばとメロディで表現しようというのですから、おのずから迫力やリアリティが聞く者に生々しく伝わります。

それらの歌は、私がここまで書いてきたような、偉大な詩人やプロの腕利きの作詞家が

CamScannerでスキャン

書いたドラマに、センスあふれる作曲家がメロディをつけ、最終的にプロの歌手が表現を統合する形で歌う、歌というパフォーマンスでドラマを演じる、という歌謡曲の位置づけとは趣を異にするものでした。

ただ、確認しておきたいのは、それぞれのヒット曲は趣を異にするとはいえ、日本の流行歌には違いない、ということです。私は、メイドインジャパンの歌、日本の歌でその時代に流行(はや)ったものは、歌曲であれ、歌謡曲であれ、流行歌であると位置づけています。

現代の日本の音楽状況の中で、クラシック、純邦楽、輸入洋楽以外の、ヒット曲をめざすもの、つまり流行をもくろむ楽曲は歌謡曲であり、そして、その上で、当該の時代に流行った曲はジャンルを問わず流行歌といってよい、と思っています。

つまり、流行歌というカテゴリーにある歌謡曲を細分化してみれば、フォーク系のもの、ロック系のもの、ブルース系のもの、ラテン系のもの、ハワイアン系のもの、韓国系のもの、民謡系のもの、演歌系のものなど、種々さまざまな歌の形がある、と考えるのが妥当ではないかということです。

●「歌謡曲」という大枠で語る華やかさ

逆にいえば、細分化されたジャンルにこだわるより、「歌謡曲」「流行歌」という大枠で語るほうがよほど有意義ではないか、ということです。

しかし、残念なことに1970年代、昭和45年前後に生まれ発展した日本のフォークやロックは、ニューミュージックという形でジャンル化されました。そうした細分化されたもののジャンル化に対応するように、王道を歩んできた従来タイプの歌謡曲は「演歌」という言い方、呼び方に傾いていきました。

一時期の売上げなどの事情もあったでしょうけれど、いつの間にか「歌謡曲」という言い方は後退し、そういった日本の歌は「演歌」という呼称で代表されるようになっていったのでした。

私はこのことに若干の危惧を抱き、多少なりとも警鐘を鳴らしてきました。シンプルにいえば、演歌は歌謡曲のひとつのジャンルであって、演歌イコール歌謡曲ではない、ということ。Jポップ以外の日本の歌を自ら「演歌」ということばでくくってしまうと、かえ

って幅広いファン層をせばめてしまう、とりわけ若い層から敬遠されてしまうのではないかということです。

たとえば、美空ひばりさんは、邦楽系の「俥屋さん」からリズムを強調した「真赤な太陽」までの幅広いヒット曲をもち、「歌謡界の女王」とはいわれましたが、決して「演歌の女王」とは言われなかったはずです。

あるいは、年末恒例の国民的番組ともいわれるNHK「紅白歌合戦」を見るとどうでしょう。そこは、私の子どもの頃にしろ、プロ歌手として初出場した昭和46年頃にしろ、いずれの時代も正統派歌謡曲でヒット曲をもっている人だけでなく、ジャズ系の歌手、シャンソン系の歌手、あるいは民謡系、花柳界出身、また映画界からと、多彩な歌謡曲、流行歌の歌い手が集う華やかな舞台でした。

それは、基本的には2012年の「紅白」も同じです。そこには私もいればAKB48もいる、矢沢永吉もいる。まさに「歌謡フェスティバル」、総合的な意味で歌謡曲のお祭りです。キーワードは「演歌」でも「Jポップ」でもなく、「歌謡曲」なのです。

私などは、もともと「歌謡曲」という幅の中で日本の歌を捉えたいというスタンスですし、そういう感覚をもとに、私たちの歌を「演歌」という一語でくくってしまうとかえっ

CamScannerでスキャン

て歌謡曲本来の豊かな土壌を痩せさせるのではないか、という趣旨の発言も機会を見て続けてきました。

それぞれの考え方はあると思います。ただ、私としては「僕の中にはジャンルはない。あるのは流行歌を目指す思い」ということを半世紀、言い続けてきました。ときには演歌っぽいものも歌うし、ちょっとフォークっぽいものも歌う。あるいは少しロックっぽいものもやる。そうした歌謡曲の幅の中で歌手活動を続けながら、時代のヒット曲、その時代に流行する歌を目指してきたわけです。

私が２０１２年に「夜明けのブルース」、２０１３年に「博多ア・ラ・モード」といった楽曲を世に問うたのも、そういった歩みのひとつの結論であったように思います。

そうしていま、ふたたび「歌謡曲」の時代という大きな波がやって来つつある、そう感じているのは、私ひとりではないのではないでしょうか。

第3章

ドーナツ盤とLP盤
昭和歌謡が若者文化になった

CamScannerでスキャン

●ラジオから流れてきたあの歌この歌

２００７年の国立劇場コンサート「日本歌謡史１００年　五木ひろしin国立劇場」公演は、歌謡曲歌手として初めての国立劇場の舞台を踏んだということも含めて、大きな評価をいただきました。

それを受けて翌２００８年にも再度、歌謡曲の通史というコンセプトで「日本歌謡史１００年　～昭和編～」と銘打つコンサートを国立劇場で行なう運びとなりました。

このことは私にとっても願ってもないことでした。

「日本歌謡史１００年」の中で、やはり中心となる楽曲は昭和のものですし、私自身の人生の中で大半を占める「昭和」という時代の名曲をもう少しフィーチャーしたい気持ちが残っていたからです。

厳密にいえば、１９２６年の昭和元年から１９８９年の昭和64年まで、あしかけ64年間が「昭和」の時代です。そのうち、日中戦争、太平洋戦争のあった「戦中」を挟んで戦争開始までを「戦前」と呼び、１９４５年、昭和20年８月の敗戦以降を「戦後」と呼びなら

CamScannerでスキャン

わしています。

さらに「戦後」は、昭和20年の8月から昭和天皇崩御の昭和64年1月まで、44年間のあいだに、戦禍からの復興、安保をめぐる混乱、経済発展に伴う高度成長、バブル経済など、社会の様相は大きく変化しました。

大衆文化レベルでは、ラジオの時代からテレビへ、映画全盛からテレビへ、レコードからCDへといった変化があり、家庭生活に直結する事象としては、電気がま、洗濯機、冷蔵庫、掃除機をはじめとする電化生活が普及し、カメラや自家用車も身近なものとなりました。

このように、私たちの身の回りも「これまで経験したことがないような」という形容がぴったりの変化が続き、でも、それがまた、楽しく元気な気分、活気を導いてくれたのです。

私は、1948年、昭和23年の3月生まれですから、いわゆる「団塊の世代」のど真ん中、戦後の申し子といわれる世代の一人です。

ですから、この世に生を受けて以降、昭和の最後となった昭和64年1月までの約40年間を昭和の「戦後」とともに過ごしたことになります。そして、先に述べたような社会的、

文化的な大変化をすべて自分のものとして受け止めてきたという実感を持っている者の一人です。

戦後の復興期では、私たちの暮らしのもっとも近いところにあった娯楽は、ラジオから流れてくる歌、歌謡曲でした。昭和20年代、まだテレビは影も形もなく、一台のラジオから流れてくる放送を一家で楽しむというのが、普通の生活だったのです。

●昭和歌謡を誰よりも多く研究し、歌ってきた

私は3、4歳から歌を歌っていましたから、昭和20年代以降の歌、ヒット曲はすべて同時代のものとして聞いてきたという自覚があります。

いちばん最初に一番から三番まできちんと歌った記憶のあるヒット曲は、美空ひばりさんの昭和27年の大ヒット曲「**リンゴ追分**」ですから、ずいぶん長く歌謡曲と関わってきたものです。

もちろん、プロの歌手になってからの50年、「プロの歌の世界」の栄枯盛衰、不易流行をリアルタイムで実見、実感してきました。

そういう意味で、私は歌謡史、とりわけ昭和歌謡史に関しては、その大要を語る資格のある者の一人だろうと思っています。加えて、私には、「古賀メロディ」へのトリビュートをはじめ、いわゆるトリビュートアルバムというものを多数制作したキャリアがあります。

トリビュートというのは、賛辞、賞賛、感謝、尊敬といった意味の英語で、最近は、特定の歌手や作家に対するトリビュートアルバムが盛んに制作されるようになりました。しかし、私は最近の流行よりもずいぶん早い時期、LPレコードの時代から、トリビュートコンセプトのアルバムを数多く発表しており、そのことへの自負を持っています。

作曲家の方では、古賀先生のほかに、吉田正先生や浜口庫之助先生のトリビュートアルバム、作詞家の方では、阿久悠さんのトリビュート、あるいは「三大作詞家」として石本美由起先生、星野哲郎先生、吉岡治先生へのトリビュートといったコンセプトのアルバムなど、かなりの数を、世に送り出してきました。

こうした企画は、レコード会社に要請された案件というわけではなく、あくまで私自身、こうした偉大な作曲家、作詞家の方々の名作を後世に残したいと心底思って続けていることなのです。

残すという作業は、そのまま継承につながっていかなければ意味がないとも考えています。つまり、残していこうと意識して選曲された名作を私が歌うことで、次の世代につながっていく可能性が大きくなれば本望だ、ということです。

そうした制作の過程では、それぞれの作家の方々のヒット作、代表作のほかにも、いわゆる「隠れた名曲」「知る人ぞ知る佳曲」といわれる楽曲まで、念入りに、丁寧に選曲し、フォローしてきました。

それだけに、実際にプロの歌手という「歌の現場」に立ち続けながら、おびただしい数にのぼる歌謡曲を検討、研究し、寄り添ってきたことに関しては、誇りに思っているのです。

●ドーナツ盤のシングルとポータブルプレーヤーの普及

私が関わってきた「昭和」、つまり戦後の44年間には、音楽業界全体に大きな変化が二、三度はありました。

子どもの頃の昭和20年代は、まだ戦前と同じく一分間78回転、直径25センチのもので3

分、直径30センチのもので5分という再生時間の短いSP盤レコードが流通していました。

その再生時間は片面の、という意味です。すでに、わざわざこう断らなければならないほど、今の若者たちはレコードというもの自体を知らなくなりました。CDは片面しかありませんから、CDしか知らない人たちは、レコードにA面、B面があることも知りません。

SP盤はセラックという天然樹脂素材を主にしてできていて、落とすと割れるようなもろいものでしたし、鉄の針を回転するレコード盤の溝に落として再生するシステムですから、その回数が増えると溝が削れて雑音が増えるという、音楽グッズとしては致命的な欠点がありました。

戦後の歌謡曲の歴史はそういうレコードをベースにして始まり、そこから聞こえてくる岡晴夫さんや美空ひばりさんの明るい歌声に多くの人が熱心に耳を傾けたのです。

そうして、昭和30年前後に春日八郎さん、三橋美智也さん、三波春夫さん、村田英雄さんといったのちに大歌手といわれる人々が次々とデビューし、大ヒットを飛ばし、「昭和歌謡黄金時代」の幕が開きます。

その流れとほぼ同時期に、レコード盤が塩化ビニール系樹脂製のものに変わりました。

ビニール盤のレコードの出現。これが第一の大きな変化です。結果、ＳＰ盤は一気に姿を消すことになります。

ＬＰ盤やＥＰ盤と呼ばれた新しいレコード盤は、アメリカのレコード会社で開発され、昭和20年代後半には日本でも流通し始めました。この材質の改良によって耐久性が上がり、細密な録音も可能になったのです。

新しいレコードは、レコード盤の溝に針を落とすという再生システムは同じですが、溝が細くなり、針も鉄針からダイヤモンドやサファイアといった宝石の永久針に変わったことで、音質の向上も実現されました。それまでのＳＰ盤に比べてはるかに雑音が少なく、まさに音楽を聞くグッズとしては画期的な発明だったのです。

このＬＰ盤やＥＰ盤の発明が、現在に続く「ハイファイ」志向、「高音質」志向への道を拓いたことは間違いありません。

また、レコードの強度そのものが飛躍的に向上したため、その点でも工業としてのレコード産業、音楽産業の大発展につながっていったのでしょう。

ＥＰ盤はＬＰ盤に対してシングル盤とも呼ばれる、直径17センチで一分間に45回転のレコードです。たぶんこれが、私と同世代の「団塊の世代」の人々にはいちばんなじみ深い

CamScannerでスキャン

音楽グッズではないでしょうか。

レコードといえば、このEP盤という印象で、特に中心部に直径5センチほどの穴があいた「ドーナツ盤」と呼ばれるシングル盤レコードが広く普及しました。

一方、LP盤は従来のSP盤と同じような大きさで直径30センチ、1分間に約33回転。長時間再生が可能で、アルバムなどの制作に対応できるようになりました。

LPとは「ロング　プレイング」の略で、片面30分ほどの再生時間。それまでの短時間の再生しかできなかったSP盤に比べて時代を画するものだったのです。

ちなみにSP盤のSPとは「スタンダード　プレイング」つまり「標準演奏」ということですが、あっという間にLP盤のほうが事実上の標準再生時間になっていきました。

音響機器メーカーからはシングル盤の45回転、LP盤の33回転に対応できる切り替え可能のレコードプレーヤーが開発、発売され、レコード産業の発展に拍車がかかります。

レコードをかけて再生するための装置（このように説明するのも変な話ですが）のことをレコードプレーヤーと言い、このプレーヤーの小型で安価タイプのポータブルプレーヤーと呼ばれるものが庶民に広まりました。

それまでの電蓄（電気蓄音機）やステレオは富裕層のもので、大方が応接間に置かれて

CamScannerでスキャン

いましたが、このポータブルプレーヤーによって、自分の部屋で、自分の机でレコードが聴けるようになり、レコード音楽は一気に若者文化の中心を占めるようになったのです。

昭和30年代の後半、たしか、LP盤が2000円ほど、シングルのドーナツ盤一枚の定価が300円台で、シングル盤は若者のお小遣いでも購入可能な価格設定。このことが、数十万枚、百万枚という「昭和歌謡黄金時代」の大ヒット曲を生み出していく大きな要因になったのではないでしょうか。

●レコードからCDへ、音楽産業が変わる

次に、大きな変化として登場したのが「カセットテープ」です。当初はオープンリールのテープでしか録音に対応できなかったため、とても家庭用、一般用には普及しにくい音楽グッズだと思われていました。しかし、コンパクトなテープレコーダー（録音機&再生機）の開発により、それに対応するように録音テープ自体もコンパクト化し、より扱いが便利なカセットテープになっていきました。

加えて、ラジカセといった機能的な録音機器の登場や、個人で移動しながらでも聞ける

携帯用小型ステレオ・カセット再生機「ウォークマン」のような世界的な発明が、レコードで歌や音楽を聞く文化に変容を迫ります。

１９７０年代に入って、音楽再生のグッズとしてはレコードとカセットテープが拮抗するようになり、ＥＰ盤、ＬＰ盤のレコード制作は、１９７６年、昭和51年の1億９９７５万枚をピークに、下落傾向になっていきました。

そして、１９８２年、昭和57年に新しい音楽グッズとして針を使わないＣＤ（コンパクトディスク）が導入されると、レコードという形の商品は急速に需要を失い、１９９０年、平成2年あたりには音楽市場でほとんど見られなくなってしまいました。

ここまで、レコードからカセットテープ、ＣＤへの流れ、あるいはステレオ、レコードプレーヤー、ラジカセといった再生機器の変遷が歌謡曲、流行歌の歴史と切り離せないものとして紹介してきました。

あらためて振り返ると、昭和の大衆音楽文化はレコードとともにあり、総合的にみれば、レコードを中心とした日本の音楽産業は電気機器産業と密接な関係にあったことがわかります。

つまり、昭和歌謡黄金時代に日本のメジャーといわれたレコード会社は、レコードとい

うソフトとそれを聞くためのハード、つまりステレオなどの再生用電気機器の生産、販売の両面に関わる企業であり、レコード業界とはそういう産業だったのです。

意外と、この面は歌謡史の中で忘れられている部分かもしれません。

戦前からの老舗でいえば、コロムビアは日立グループでしたし、ビクターは松下グループでした。わかりやすい話が、東芝ＥＭＩはあの東芝ですし、ＣＢＳソニーはあのソニーだったわけです。

●曲のつくり方も変わるけれど

レコード業界は、ソフトだけでなくハードにも大きく影響される業界である。ハードが変化すれば、ソフトも変わる。録音技術が変わればハードもソフトも変わる。そういうことです。

カセットテープやＣＤ、あるいはウォークマンやｉＰｏｄなどの登場とは、そういうことだったのです。

音質の進化の中で、レコードがＣＤに変わり、より良い音が聞ける、いままでよりもコ

ンパクトになる。そういう再生機器が出回って、若者たちが一気にその変化についていった。シンプルですが、これがいちばん大事な事実です。

こういう大きな変化は、私たち歌手には関係のないところで起きたのですが、望むと望まないにかかわらず、私たちもレコード業界も変わらざるを得ませんでした。

その変化によって、CD業界は大活況となり、ミリオンセラーを次々と生み出して、たとえばエイベックスのような会社を中心に、音楽業界はすっかり若者対応のビジネスになっていきました。

一方、この変化にいちばん影響を受けたのが、それまで日本の音楽ビジネスの中心にあった歌謡曲です。歌謡曲を中心に聞いていた世代、とりわけ演歌系歌謡曲の支持層はレコードからCDへの変化についていけなかったのでしょう。

同じように、ソフトの側、つまり曲作りの方法も大きく変化して、まず編曲ありきという形になっていきました。つまり、曲全体の流れをコード進行で作っていき、最後にメロディを入れ、それに合わせて言葉をつける、という方法です。

録音方法も、大きく変わりました。

私がコロムビアからデビューした昭和40年頃はアナログ時代のいわゆる「同録（どうろく）（同時録

音、つまり基本的には戦前からやってきたのと同じで、歌手の歌唱と伴奏を一体的に同時録音するという方法でした。

私はあえて今もこの方法で録音を続行しているのですが、リハーサルをして本番という形ですから、いわゆる編集ができません。収録に参加している歌手はもちろん、演奏スタッフも技術スタッフも、一人でもミスをすれば成功しないのですから、かなりの緊張感を強いられます。

ただ、私はその緊張感こそライブに通じるものであり、大事にしなければならないものだと考えているのです。

それはさておき、時代の流れとしては、録音はその「同録」からテープレコーダーによる録音編集、そして「エイトトラック」システムに始まる多チャンネル録音の方法に変わっていきました。

このことで、歌も、伴奏も、録音したものの中から一つずつ、極端にいえばひとつひとつの音を最終的にいちばん表現したい形に編集する、という「曲作り」が可能になったのです。そういった変化の中、スタジオの録音技師は「音響エンジニア」となり、曲作りの重要なスタッフになりました。

音)」、つまり基本的には戦前からやってきたのと同じで、歌手の歌唱と伴奏を一体的に同時録音するという方法でした。

私はあえて今もこの方法で録音を続行しているのですが、リハーサルをして本番という形ですから、いわゆる編集ができません。収録に参加している歌手はもちろん、演奏スタッフも技術スタッフも、一人でもミスをすれば成功しないのですから、かなりの緊張感を強いられます。

ただ、私はその緊張感こそライブに通じるものであり、大事にしなければならないものだと考えているのです。

それはさておき、時代の流れとしては、録音はその「同録」からテープレコーダーによる録音編集、そして「エイトトラック」システムに始まる多チャンネル録音の方法に変わっていきました。

このことで、歌も、伴奏も、録音したものの中から一行ずつ、極端にいえばひとつひとつの音を最終的にいちばん表現したい形に編集する、という「曲作り」が可能になったのです。そういった変化の中、スタジオの録音技師は「音響エンジニア」となり、曲作りの重要なスタッフになりました。

CamScannerでスキャン

そしてなによりも、詞・ことばがあって曲を作るという「歌の原点」が大きく変わりました。ハードの変革に合わせた音楽づくりという時代に至って、私が強調してきた「まず詞があり、それに曲を付ける」という歌謡曲の原点が大きく揺らいだわけです。

たとえば古賀先生がそうしたように、詞が最初にあり、それにギターを弾きながらメロディを付け、生み出していくという「歌づくり」の方法が、まったく違った形になってしまったのです。

ＣＤが登場したのは昭和57年ですから、昭和も末の頃です。そこから数年の音楽業界全体の変化の中で、石原裕次郎、美空ひばりといった戦後を代表する大スターが人生を終えられました。その姿を見送りながら、「昭和」は幕を閉じていったのです。

●歌謡曲こそ日本の音楽

ただ、音楽業界全体の大変化の中でもずっと変わらず「歌は、まず詞・ことば」という創作スタイルを基本にしてやってきた音楽があります。歌謡曲、それも演歌系歌謡曲です。

私は昭和50年代を中心に、アメリカ、オーストラリア、ブラジル、トルコなどでの海外

公演を続けたキャリアを持っています。そのとき、「海外で、なぜ歌謡曲を？　演歌を？」といった非難がましい声をよく聞いたものです。これは、私だけでなく、当時、海外公演を行なった歌謡曲の歌手なら誰もが聞いた声だと思います。

しかし、実は、日本の歌手が海外で勝負できるのは「歌謡曲、演歌」しかありません。なぜなら、現代日本の音楽の実態は、日本語で歌われていても音楽の本質はすべて「洋楽」になっているからです。

これは、皮肉でもなんでもありません。いわば、逆説的な真実です。海外の人が日本人歌手の公演を聞きに来て「洋楽」を聞かされて、面白いでしょうか。感動するでしょうか。要は、日本人歌手が歌う「日本の歌」とは何か、日本の歌とはどういうものか、という問題です。

日本の歌。日本独自の音楽。本当の日本の音楽を海外の人々に聞かせたいと考えるなら、歌謡曲、演歌を選ぶ。そのほうが、他のなによりも成果を上げることができる。私は、そう考えています。

私自身のラスベガス公演などの経験でも、アメリカ人の観客にいちばん受けたのは「船頭小唄」や「影を慕いて」だったという事実が、そのことを雄弁に物語っています。

CamScannerでスキャン

歌舞伎ほどの歴史はありませんが、歌謡曲にはそれくらい誇ってもよい、日本の音楽としての内実があると思います。

そうした確信のもと、昭和末期から音楽のつくり方が大きく変わっていったときも、私は動じることはありませんでした。やはり、「まず、詞・ことばありき」の原点に立っての曲づくりを進め、CDの時代になってもヒット作を創出できていましたから、あわてることはなかったのです。

とはいえ、歌謡界の中で、レコードからCDへの急激な変化に対してあわてる部分、あせる部分が出始めました。そして次第に、自分たちのやり方は時代に合わないのではないかというマイナス思考が生まれたこともあったと思います。

結果として歌謡曲を「演歌」というジャンルで限定したのも、マイナス思考の表れのひとつだったといっていいでしょう。

一時期、そのようにしたほうが売り上げが良かったこともあるでしょう。

しかし、歌謡曲全体の歴史と流れをみれば、それを「演歌」という呼称でひとくくりにするのはいかにも無理があります。

少し考えればわかることですが、どうみても、たとえば戦前の服部良一さんの作品、

「別れのブルース」や「雨のブルース」を演歌というわけにはいかないでしょう。あるいは、昭和30年代のフランク永井さんの一連のヒット曲、「有楽町で逢いましょう」や「西銀座駅前」なども演歌と呼ぶわけにはいかないと思います。

それは、私たちプロ歌手だけでなく、長く歌謡曲を愛してくださっている皆さんの中にもしっかりと根付いている感覚ではないでしょうか。

残念なことに、歌謡曲を「演歌」と呼ぶことで、結果としてもともと歌謡曲の持っていた、あるいは先輩たちが営々と築いてきた豊穣な土壌が痩せ、ゆったりとした川幅が狭くなってしまう結果を招いてしまいました。

●私の好きな歌謡曲

歌謡曲受難ともいえる時代の到来に、いちばん必要なことは何だったのでしょうか。私は、「流行歌とは何か」「流行歌にとって、大事なことは何なのか」をしっかり考えることだったと思っています。

時代の変化とともに「歌」は変化していくのだ、ということ。まさに「歌は世につれ」

CamScannerでスキャン

です。このあまりにも耳慣れた文句の本当の意味をしっかりと受け止めるべきなのです。
　時代に応じて変化できない人は「流行歌」に関われません。歌謡曲も流行歌である限り、この原則から逃れることはできません。皆がジーンズにTシャツで歩いている時代に羽織袴では、やはりおかしい。そういうことです。
　私は自分が流行歌手であること、流行歌に関わる人間の一人であることを自覚したときから、時代の変化に敏感に対応し、時代の好み、トレンドを柔軟に自分の中に取り込んでいくことをこころがけました。また逆に、基本はゆるがせにしないことを歌手としてのスタンスとしました。
　ゆるがせにしない基本とは何か。もちろん、詞・ことばを大事にする、日本語をしっかり伝えていく、ということです。
　そうした基本コンセプトは2007年の「日本歌謡史100年　in国立劇場」コンサートの構成に生かされて好評を得ました。
　続く2008年の「日本歌謡史100年　～昭和編～」では、選曲のポイントに私の「歌謡曲としての好み」を加えました。
　私の好きな昭和の歌謡曲36曲を選び、そのうちの多くを「昭和歌謡黄金時代」といわれ

CamScannerでスキャン

る1960年代、1970年代（昭和35年～昭和55年）のヒット曲で占める構成としたのです。

●「昭和歌謡史100年 ～昭和編～」の前半に並ぶヒット曲は

昔、日本人は蓄音機と呼ばれた再生機器で歌を聞いていました。やがてラジオから白黒テレビ、カラーテレビ、さらにラジカセ、ウォークマン、そして今ではｉＰｏｄが数えきれないほどの歌を運んでくれます。

作家の五木寛之先生は「歌謡曲のない日本には住みたくない」とかつて語りましたが、私も、どんなに時代が変わっても歌の持つ力を信じ、歌謡曲を愛し続けていきたいと思っています。

さて、ここで、2008年の国立劇場コンサート「日本歌謡史100年 ～昭和編～」の前半のラインナップを紹介しましょう。

これらは、まだ蓄音機でレコードをかけていた時代、ちょうど歌謡曲のルーツ「古賀メロディー」が誕生した頃から、ラジオの時代を経て、白黒テレビの普及、そしてそろそろカ

ラーテレビ時代に移ろうか、といったあたりまでの期間に歌われた、「私の大好きな」名曲ばかりです。

■「日本歌謡史100年 ~昭和編~」前半のラインナップ

昭和7(1932)年 影を慕いて(歌/藤山一郎 詞・曲/古賀政男)
昭和9(1934)年 国境の町(歌/東海林太郎 詞/大木惇夫 曲/阿部武雄)
昭和13(1938)年 人生劇場(歌/霧島昇 詞/佐藤惣之助 曲/古賀政男)
昭和21(1946)年 かえり船(歌/田端義夫 詞/清水みのる 曲/倉若晴生)
昭和30(1955)年 別れの一本杉(歌/春日八郎 詞/高野公男 曲/船村徹)
昭和31(1956)年 リンゴ村から(歌/三橋美智也 詞/矢野亮 曲/林伊佐緒)
昭和32(1957)年 柿の木坂の家(歌/青木光一 詞/石本美由起 曲/船村徹)
昭和32(1957)年 雪の渡り鳥(歌/三波春夫 詞/清水みのる 曲/陸奥明)
昭和32(1957)年 一本刀土俵入り(歌/三橋美智也 詞/高橋掬太郎 曲/細川潤一)
昭和32(1957)年 おさげと花と地蔵さんと(歌/三橋美智也 詞/東條寿三郎 曲/細川潤一)

昭和32（1957）年　有楽町で逢いましょう（歌／フランク永井　詞／佐伯孝夫　曲／吉田正）

昭和34（1959）年　古城（歌／三橋美智也　詞／高橋掬太郎　曲／細川潤一）

[illegible]

古賀メロディは日本のクラシックである

「影を慕いて」は歌謡曲の原点、原典である

前章の最後にあげた「日本歌謡史100年 ～昭和編～」前半のヒット曲のラインナップを追って、稿を進めていきましょう。

昭和6年、7年、古賀政男先生の作詞、作曲による「**影を慕いて**」(佐藤千夜子版、藤山一郎版)が生まれます。日本の歌謡曲は、ここに始まるとされています。昭和歌謡史のスタートです。

私は、アメリカのみならず、オーストラリアや南米、トルコなどの中近東、アジア各地でも公演を行なってきましたが、そうした海外公演の中で、コンサートのしめくくりにいつも歌ったのが、この「**影を慕いて**」です。

「日本の歌」の代表という位置づけです。そういった位置づけにふさわしい名曲中の名曲だと思っていますし、言葉の壁を超えて、海外のお客さまにも音楽的感動が伝わっていくことを実感している曲なのです。

古賀先生の作品は一般に「古賀メロディ」と称されますが、数多いその中でも「影を慕

いて」は、構成的な面からみてもきわめて完成度の高い楽曲です。まさに日本の歌の代表、歌謡曲の原点、原典といっても差しつかえない作品でしょう。

まず、この曲の作詞者は先生自身で、文学的な内容が充たされています。そして、見事なギターのイントロがあります。

さらに、歌には歌い出しがあり、途中にいわゆる「さび」があり、しめくくりがあるという全体の構成、流れがあるのですが、「影を慕いて」はその全体の流れが日本の歌謡曲、流行歌の代表作、原典といわれるにふさわしいものになっているのです。

構成といい、音域の幅といい、歌手にとってこれほど歌いがいのある楽曲はありません。歌いがいだけでなく、この曲をどう歌うのか、という課題が常に問われる作品でもあります。

いわゆる「歌の教科書」です。この曲をどう歌うか。歌謡曲のプロの歌手として、これを歌えずしてプロといえるのか。これを歌わないで、これを歌えないで、その先の展望はない。そういった思いを込めて、私は「影を慕いて」を日本の歌の代表作、スタンダード中のスタンダード、ある種のクラシックだと位置づけています。

昭和歌謡史を語る際に名前があがる作曲家の方々、たとえば船村徹さんなどにも大きな

影響を与えたのは間違いありません。

のちの作曲家にとっては、超えることのできないほどの大きな作品といえるかもしれません。しかし、昭和初期という時代に、こういう素晴らしいお手本、教科書のような作品が生まれたことで、自分なりの歌謡曲、流行歌をどうつくっていくのかという努力につながっていったのだと思います。

芸術作品においては、よく「処女作が代表作」といわれますが、この「影を慕いて」も古賀先生にとってそういう作品なのだろうという評があります。

つまり、受けたいとかヒットさせねばといった雑念やビジネス感覚がない頃の、商業主義とは無縁な時期に生まれた詞であり、生まれたメロディなのだということです。

●「大きな器」としての「影を慕いて」

古賀メロディには、三拍子のマイナーの曲が多いのですが、その中でこの「影を慕いて」ほどありとあらゆる編曲で演奏された楽曲もないでしょう。

私自身の経験でも、ギター一本で歌う「弾き語り」での演奏もあれば、百名のフルオー

ケストラ対応に編曲して歌うこともありました。

日本の歌の代表として、どのクラシックを相手にしても十分に戦える曲、いやこの曲を超える歌はない、ということです。プロの歌手としてみても、あるいは作曲家の立場からみても、私は「影を慕いて」は世界レベルの名曲だと思っています。

いちばん思い出深いのが、前田憲男さんの編曲です。何か新しい編曲で「影を慕いて」を歌いたいのだが、という私の要請に対して前田さんも大賛成ということで、実に斬新な編曲に仕上げてくれました。

原曲のイメージは大切にしながら、というのが大前提。そのうえで、静かにワンコーラスを進めて間奏に入り、次に転調して、少しスケールアップしていき、またイントロを入れてツーコーラス目に入る。スリーコーラス目に入るときも、また半音あげて転調していく。こういう試みは、私が初めてやったことだと思います。

それでなくても音域の広い曲です。ですから、ワンコーラスからスリーコーラスまで、それぞれに歌い方を変え、すべてを歌い終えたとき、大いなる達成感がありました。

それくらいこの曲には思い入れがありますから、いまもここ一番というステージでは、この編曲での「影を慕いて」を歌うことにしています。

藤山一郎さんが歌った昭和6年のオリジナルの場合は、いわゆるSP盤の時代です。ですから、レコード制作には3分間の演奏という時間的な制約がありました。このために、比較的テンポの速い曲として歌われています。

それが、時間的制約がなくなってくると、テンポもゆっくりとした形になっていき、なんと3分で歌っていた歌が、たとえば10分の歌として歌われることもしばしばということになりました。

別の言い方をすれば、それくらいのテンポで歌っても十分に魅力を発揮することができる、つまりありとあらゆることが可能な「大きな器」でもあるわけです。このことも「影を慕いて」が名曲である証明といえるでしょう。

●ギター、マンドリンと古賀メロディ

この曲を名曲たらしめている要素のひとつ、イントロについても少し触れておきましょう。このイントロを弾きたくてギターに興味を持った、ギターを習い始めたというギタリストはたくさんいます。

古賀メロディが与えた影響は、単に歌謡曲、流行歌のジャンルに限りません。古賀メロディ＝古賀ギター、そういっても過言ではないほど、日本中のギター少年にインパクトを与えたのです。親しくさせていただいた木村好夫さんなど、日本を代表するギタリストの何人もが「ギターを志したのは古賀メロディのおかげだ」と語っています。

古賀先生自身、明治大学のマンドリンクラブの創始者でもあったように、優れたギタリストでありマンドリンの演奏家でした。ですから、大作曲家というだけでなく、楽器に対する感覚がとても鋭かったのです。

そういうキャリアのうえに、ギターによる古賀メロディの名曲があり、あるいはマンドリンがフィーチャーされたからこそできた**「丘を越えて」**のような名曲もあるわけです。古賀先生の楽器に対する素養は先生のすべての楽曲につながっているといえるでしょう。

想像するに、古賀メロディはおそらく、先生のギター一本で作曲されたものだと思います。ベートーベンでも誰でも、どんなクラシックの名曲も、たとえばピアノひとつの旋律からスタートしたに違いありません。名曲の誕生というのはそういうところにあるわけです。そこから始まって、オーケストラ用に編曲されていって名作となり、後世に残っていく、ということです。

いまだに古賀メロディのギターによるイントロのインパクトは、歌謡曲に影響を与え続けています。演歌系の歌謡曲では、いまなおガットギターの演奏を非常に重要な要素としています。そうした中で、まず古賀先生とは違う現代のメロディをどう創出していくのか、それが古賀先生が拓いた道に続く後輩作曲家、編曲家たちの基本的な課題なのです。

「影を慕いて」も、戦後の大ヒット曲「湯の町エレジー」もそうですが、これはもうギター・イントロの名曲というほかはありません。イントロからして、単なるイントロではなく、そこからすでに「歌」になっています。ですから、人びとは、その曲をイントロから覚えたのです。

歌い手にとっても同じことで、古賀メロディのイントロは、ほかの曲のような歌唱のための前奏ではありません。そこからすでに歌う態勢に入っていなければ歌いこなせない、といった緊張を毎回いざなってくれるのもまた、名曲の証明だと思っています。

●古賀メロディと同時代の売れっ子

古賀先生と同時代の昭和初期、先生に負けじと活躍した作曲家がいます。阿部武雄さん

です。ここでは「国境の町」（詞・大木惇夫）をラインナップしましたが、ほかにも股旅ものといわれる作品を中心にヒットを連発、コロムビアの古賀先生に対し、ポリドールの中心的作曲家として活躍しました。

代表作としては、「**流転**」「**妻恋道中**」など藤田まさと作詞による一連の作品や、「**むらさき小唄**」（詞・佐藤惣之助）「**裏町人生**」（詞・島田磬也）などがあげられます。

「**国境の町**」は昭和9年、東海林太郎歌唱で大ヒットした曲です。歌い出しの〈橇の鈴さえ淋しく響く〉からわかるように、当時の人々にとっての満州とか樺太といった外地をイメージさせる哀愁歌謡です。作詞の大木惇夫も、当時の大詩人でした。

歌い出しの〈橇の鈴〉のリズミカルな音が聞こえるようなテンポのいい曲調で、それが東海林太郎さんの生真面目な歌唱と相まって、独特のインパクトを伝えています。

歌手の先輩方の中でも、やはり東海林太郎という名前は大きな存在です。「**名月赤城山**」とか「**むらさき小唄**」などヒット曲も多く、戦前を代表する歌手の一人ですが、代表曲として私はこの「**国境の町**」をあげたいと思います。

東海林太郎といえば、丸めがねに燕尾服姿、直立不動の姿勢での歌唱という印象が強く残っているのではないでしょうか。当時はスタンドマイクですから、それに近づいたり離

CamScannerでスキャン

れたり、自分でマイクとの距離を調整して歌唱のボリュームや抑揚をコントロールしていました。こういう方法は、私のデビュー当時、昭和30年代まで続いていた、一種のプロ歌手の技術だったのです。

このマイクひとつとっても、スタンドマイクからハンドマイクになり、さらにコードレス、ワイヤレスになったのですから、そこにも音響技術の進歩の歴史を実感します。マイクは、プロの歌手にとって、武士の刀のような最重要の道具。スタンドマイクに直立不動で向かう東海林さんの姿は、歌手の歌唱スタイルの原点ともいえます。

現在ではテレビなど映像的に刺激のあるもの、見た目に華やかなものが求められます。時代の変化とともに歌手のあり方も変わっていきます。そういう意味で、東海林さんが生きた時代は、自分の生き方をそのまま歌手活動に反映させていた時代だったかもしれません。

東海林さんの燕尾服姿、フォーマルなスタイルというのは、歌手自身の紳士的な生き方をそのまま反映させたものだったのでしょう。

そして、東海林さんも藤山一郎さんもそうですが、その頃は音楽学校で教育を受け、発声も歌唱も正確な声楽家たちが流行歌を歌う、流行歌の歌手になる時代でした。東海林さ

んの燕尾服で直立不動という歌唱スタイルは、歌に対する真摯な姿勢を表していたのだと思います。

●「人生劇場」に見る古賀マジック

さて、先に、古賀メロディは三拍子のマイナーの楽曲が多いと書きました。聞いただけで、ああ、三拍子の曲だな、とわかりやすい作品もたくさんあります。

そうした中、あまり指摘されていないことかもしれませんが、実はこれも三拍子なのだという曲があります。昭和13年のヒット曲「人生劇場」（詞・佐藤惣之助）がそういう曲のひとつです。

「人生劇場」は、戦後の昭和30年代に村田英雄さんの歌唱でヒットしましたから、その印象が強いかもしれませんが、戦前のオリジナルは楠木繁夫さんの歌唱。音楽的になかなか説明は難しいのですが、当時から曲を聞いただけで「人生劇場」が三拍子の作品だと認識した人はほとんどいなかったのではないでしょうか。

これは、古賀マジック、古賀メロディの魔術とでもいうべき作曲法で、私も聞いただけ

ではなかなか三拍子だと気づくことができませんでした。ちょっと聞き流している分には、とても三拍子とは思えません。逆になぜこの歌が三拍子でできているのだろうと、不思議に思ったくらいです。

そこで、もしこれが四拍子の曲だったらどうだろうと考えてみました。すると、当然のことながら一小節が長くなり、演奏時間が延びます。それで、佐藤惣之助ということばの達人の切れのいい歌詞を生かしながら、当時のSP盤の3分という録音時間に収めるのには、三拍子が妥当だったのだと思い至ります。テンポとメロディと演奏時間の程よいバランス、いい頃合いの時間の中での表現ということです。

これが、歌うほうも、聞くほうも、いい気分になる古賀マジックの神髄ではなかったか。

そのように私流に解釈しているのですが、いかがでしょうか。

●「古賀メロディ」トリビュート

平成15（2003）年の9月3日から23日まで、私は日生劇場で「古賀政男生誕100年記念　五木ひろしライブコンサート　古賀政男の不朽の名作を歌う」を開催しました。

日生劇場は越路吹雪さんをはじめ、多くの方の名コンサートが行なわれたところですし、歌だけの長期公演ということもあって、喜びとともに、いつにもまして心に期するものがありました。

しかも、尊敬する古賀政男先生の生誕百年を記念するということをコンサートの冠としましたから、相当の緊張感で臨んだことを覚えています。

私は、歌手として、新しいものを作り上げていく「挑戦」と、先輩たちが築き上げてきた輝かしい歴史の「継承」を自分に課しています。その中で、「古賀メロディを歌う」とはどういうことなのか。それは、私たちの歌謡曲の原点を見つめ直し、歌い継ぐということです。この作業がないと、いつの間にか原点が何かわからなくなり、文化として実にあやふやなものになってしまうと思っているのです。

また、古賀メロディを歌うことは、藤山一郎さんや美空ひばりさんといった偉大な先輩の「持ち歌」を歌うことでもあります。これにも大きな意義と責任がともないます。

そのこともあって、構成・演出も自らやることにしました。なぜならば、歌い継ぐだけではなく、それを多くの皆さんや、後に続く人たちにどう伝えていくかも重大な課題になってくるからです。

年配の方には懐かしく聞いていただき、若い世代の方には、五木ひろしというアーティストを通じて古賀メロディの魅力を少しでも感じてもらえたらうれしい……。

そういった思いで選び、歌ったのが、次の12曲でした（オリジナルの発表順）。

■2003年9月・日生劇場

「古賀政男生誕100年記念　五木ひろしライブコンサート　古賀政男の不朽の名作を歌う」

昭和6（1931）年　**影を慕いて**（ビクター盤　歌／佐藤千夜子　詞／古賀政男）
昭和6（1931）年　**酒は涙か溜息か**（歌／藤山一郎　詞／高橋掬太郎）
昭和6（1931）年　**丘を越えて**（歌／藤山一郎　詞／島田芳文）
昭和11（1936）年　**男の純情**（歌／藤山一郎　詞／佐藤惣之助）
昭和11（1936）年　**人生の並木道**（歌／ディック・ミネ　詞／佐藤惣之助）
昭和11（1936）年　**愛の小窓**（歌／ディック・ミネ　詞／佐藤惣之助）
昭和12（1937）年　**青春日記**（歌／藤山一郎　詞／佐藤惣之助）
昭和13（1938）年　**人生劇場**（歌／楠木繁夫　詞／佐藤惣之助）
昭和15（1940）年　**目ン無い千鳥**（歌／霧島昇とミス・コロンビア　詞／サトウハチロ

CamScannerでスキャン

ー）

昭和23（1948）年　湯の町エレジー（歌／近江俊郎　詞／野村俊夫）

昭和41（1966）年　悲しい酒（歌／美空ひばり　詞／石本美由起）

昭和49（1974）年　浜昼顔（歌／五木ひろし　詞／寺山修司）

幸いにして、このコンサートは高い評価を受け、翌年の3月、文化庁の芸術選奨文部科学大臣賞を受賞しました。

また、コンサートと同時期に、古賀政男作品のベストコレクションとしてCDアルバム「五木ひろし～永遠の古賀メロディを歌う」もリリースしましたので、次にその収録曲全14曲を紹介しておきます。

■「酒は涙か溜息か」「青春日記」「誰か故郷を想わざる」「人生の並木道」「愛の小窓」「男の純情」「目ン無い千鳥」「丘を越えて」「湯の町エレジー」「悲しい酒」「人生劇場」「浜昼顔」「無法松の一生～度胸千両入り～」「影を慕いて」

CamScannerでスキャン

ここまで紹介してきたもののほかにも、古賀メロディのヒット曲は数えきれないほどあります。思いつくまま、次にあげておきます。

■「緑の地平線」（昭和10年）、「東京ラプソディ」（11年）、「女の階級」（11年）、「ああそれなのに」（11年）、「青い背広で」（12年）、「新妻鏡」（15年）、「南の花嫁さん」（18年）、「麗人の歌」（21年）、「悲しき竹笛」（21年）、「恋の曼珠沙華」（23年）、「三百六十五夜」（23年）、「赤い靴のタンゴ」（25年）、「トンコ節」（26年）、「白虎隊」（27年）、「こんなベッピン見たことない」（28年）、「りんどう峠」（30年）、「江戸の闇太郎」（32年）、「青春サイクリング」（32年）、「思い出さん今日は」（33年）、「東京五輪音頭」（38年）、「柔」（39年）
……

古賀先生はこうした数々の名作、名曲を残して１９７８年、昭和53年に永眠されました。そのすぐ後に、国民栄誉賞が贈られたのはご存じの通りです。

２０２０年、２回目の東京オリンピック開催が決定しました。半世紀後に再びめぐってきた世界最高の大イベントに、昭和を生きてきた人々はきっと古賀先生の「東京五輪音

CamScannerでスキャン

頭」のメロディを思い出したことでしょう。思い出すだけでなく、すぐに歌えたはずです。それほど、古賀メロディをはじめとする昭和歌謡曲の名曲、ヒット曲は国民すべての血肉となっているのです。

●もう一つの大きな山脈「服部メロディ」

先に古賀先生と同時代の作曲家として阿部武雄さんに触れましたが、もう一人、忘れることのできない同時代の作曲家がいます。服部良一さんです。服部先生は、古賀先生より少し年下ですが、古賀先生と並び称される業績を残されました。

古賀メロディは古賀先生が少年時代を過ごした韓国文化の影響の中で「哀愁」を本質とした楽曲になっていったといわれます。それに対して、大阪に生まれ育った服部先生には本来的にしゃれた感じ、都会的なモダンさがあって、音楽的にも古賀先生の反対の方向を目指す活動を続けました。

服部メロディのもっとも特徴的な部分は、ジャズ的ニュアンスとリズムの強調ということになるでしょう。そういう意味で、服部先生の音楽活動を現在隆盛となったJポップス

のルーツとする見方もあります。

大阪の少年音楽隊からキャリアの第一歩を始め、サックスなどの演奏活動と共にオーケストラで音楽理論を学び、その間、ジャズ喫茶でピアノも弾いていたといわれています。

古賀先生に遅れること5年、昭和11年にコロムビアの専属作曲家となります。そして、昭和12年に淡谷のり子歌唱による**「別れのブルース」**（詞・藤浦洸）のヒットによって一流作曲家としての地歩を築きました。

淡谷のり子歌唱の作品では**「雨のブルース」**（詞・野川香文）が連続ヒットとなり、淡谷さんはこのことで「ブルースの女王」と呼ばれることになります。

この後、戦前では**「蘇州夜曲」**（歌・渡辺はま子　詞・西條八十）や**「一杯のコーヒーから」**（歌・霧島昇とミス・コロンビア　詞・藤浦洸）、**「胸の振り子」**（歌・霧島昇　詞・サトウハチロー）**「湖畔の宿」**（歌・高峰三枝子　詞・佐藤惣之助）といったモダンでしゃれた感じの曲を発表して気を吐きます。

こういった服部メロディの傾向は、戦時歌謡、軍国歌謡とは当然のことながら肌合いが合わなかったようで、昭和19年、ジャズを敵性音楽として排除した日本を離れ、服部先生は上海に渡ります。

　そしてそこでジャズ活動を続けようとしたと伝えられていますが、そのあたりの経緯は、あの自由劇場の名舞台「上海バンスキング」（斎藤憐／作）のモデルになったといわれています。

●「日本のブルース」の父

　戦後も、服部先生は大活躍を続けます。もちろん、その本領は洋楽ニュアンスとリズム。終戦後の開放的なエネルギーを見事に捉え、笠置シヅ子歌唱の一連のヒット曲に結びつけます。このとき服部先生が取り上げたリズムは「ブギ」でした。
　昭和21年の「**東京ブギウギ**」に始まり「**ジャングル・ブギー**」「**買い物ブギー**」と続くブギ・シリーズは、笠置シヅ子さん独特の爆発的ともいえる圧倒的な歌いっぷりもあってすべて大ヒット。ちなみに、「ジャングル・ブギー」の作詞は、あの黒沢明監督。これは黒沢映画「酔いどれ天使」の挿入歌だったのです。
　また、「**買い物ブギー**」の作詞は村雨まさをのクレジットになっていますが、実はこれは服部先生の別名。出身地の大阪弁が生かされたユニークな歌詞も印象的でした。

ほかにも、映画とともに大ヒットした「青い山脈」(詞・西條八十)や高峰秀子歌唱の「銀座カンカン娘」(詞・佐伯孝夫)など、戦後の日本人を元気づけてくれた名作が目白押しです。私も、そうした服部メロディの名作は大好きです。

服部良一先生は、1993年、平成5年に亡くなりましたが、作曲家としては古賀先生に続いて二人目の国民栄誉賞が贈られました。そして、奇縁というべきか、同じ年に古賀、服部両先生の重要な作品を歌唱した藤山一郎さんが亡くなっています。藤山さんにも生前、国民栄誉賞が贈られています。

服部先生は、日本作曲家協会の設立にも尽力され、古賀先生に次いで二代目の会長を務められましたが、時は流れて六代目の会長が服部先生のご子息の服部克久さんでした。その克久さんからこういう話を聞いたことがあります。

「父は大衆のために曲を作ったけれど、大衆に媚びたことはなかった。歌とはそういうものではないだろうか」

いまの時代は、カラオケ文化も含め、どちらかというと大衆の好みの傾向に合わせよう、受けようとしますが、本当に受けるというのは、媚びるのではなく、一生懸命自分の思いを伝えようとする中で受けるということ。改めて「なるほどなぁ」と思いました。その思い

は、作曲家も作詞家も歌手も同じです。

いずれにせよ、服部先生が日本歌謡史に残された大功績は、ジャズのニュアンスを生かした和製のブルースを創生し、定着させ、ほかにもタンゴ、ブギなどのリズムをフィーチャーした「和製ポップス」の名作の数々を残したこと。

とりわけ、ブルースについては、アメリカ音楽の「ブルース」をそのまま移入したものではなく、まさに「日本のブルース」を定着させた大功労者。日本のブルースの原型をつくってくれました。

三連のリズムにのせて、ある種の哀愁とか憂いの思いを歌うのが基本だとする日本のブルースの流れができたのです。

●「ブルース」は当たる

服部先生が戦前に「雨のブルース」「別れのブルース」をヒットさせた結果、流行歌、歌謡曲のヒット・アイテム、一種のキャッチコピーとしてタイトルに「ブルース」をつける傾向が生まれました。ラブソングでも、エキゾチックな情緒のものでも、とりあえず

「ブルース」というわけです。

そのもっとも顕著な波及効果として、地名入りの、いわゆるご当地ソングとしてのブルースがたくさん生まれました。

「上海ブルース」「熱海ブルース」「玄海ブルース」「東京ブルース」「伊勢佐木町ブルース」「長崎ブルース」「新宿ブルース」「柳ヶ瀬ブルース」「思案橋ブルース」「中之島ブルース」……、と枚挙にいとまがありませんが、これには服部先生も苦笑いされているかもしれません。

ただ、ブルースの音楽的構造や特徴がどうした、という論ではなく、雰囲気として「鬱」な、「ブルー」な感じが洋楽的なニュアンスの中で生きていれば、それでいい。音楽としてそういう「日本のブルース」があっていい。服部先生は、おおらかにそうおっしゃっているような気もします。

そこで、平成25（2013）年に私、五木ひろしが「この曲はブルースだと思う」という楽曲を集めたCDアルバムを発表しました。

以下にそのラインナップを紹介しますので、皆さんにとってのブルースとは何なのかも含め、ぜひ検討してみていただきたいと思っています。

■「ブルース」（企画・構成・歌唱　五木ひろし）

「あなたのブルース」　歌／矢吹健（詞・曲／藤本卓也）

「悲しい色やね」　歌／上田正樹（詞／康珍化　曲／林哲司）

「悦楽のブルース」　歌／島和彦（詞／吉岡治　曲／船村徹）

「赤坂の世は更けて」　歌／西田佐知子（詞・曲／鈴木道明）

「暗い港のブルース」　歌／ザ・キングトーンズ（詞／なかにし礼　曲／早川博二）

「君と僕のブルース」　歌／井上陽水（詞・曲／井上陽水）

「Georgia on my mind（わが心のジョージア）」（詞／Stuart Gorrell　曲／Hoagy Carmichael）

「女心の唄」　歌／バーブ佐竹（詞／山北由希夫　曲／吉田矢健治）

「雨のミッドナイトステーション」　歌／南ともこ（詞・曲／レーモン松屋）

「赤と黒のブルース」　歌／鶴田浩二（詞／宮川哲夫　曲／吉田正）

「セクシャルバイオレットNo.1」　歌／桑名正博（詞／松本隆　曲／筒美京平）

「時間よ止まれ」　歌／矢沢永吉（詞／山川啓介　曲／矢沢永吉）

「What a Wonderful World（この素晴らしい世界）」（Words and Music by Robert Thiele & George Dabid Weiss）

「夜明けのブルース」　歌／五木ひろし（詞・曲／レーモン松屋）

なぜ「別れのブルース」や「上海ブルース」が入っていないのだとか、これはブルースといえないのではないかとか、いろいろとご意見はあると思います。ただこれは、私が、哀愁とか憂いとか、ある種の曲調の歌を「ブルース」というタイトルの中で楽しんでほしいという思いで選曲したものなのです。

ですから、14曲全部をひっくるめて、これが五木の考えるブルースなのか、といった感じでお楽しみいただければ、と思います。

歌謡史の中で取り上げてみたい「ブルース」はまだたくさんありますので、「ブルース」アルバムのパート2、パート3を出していきたいと考えているところです。

第５章

昭和歌謡黄金時代の夜明け
バタやんから春日、三橋、三波、村田へ

CamScannerでスキャン

●バタやんの「かえり船」が導く戦後

昭和21年、まだ戦災の混乱の真っただ中にあった町に、田端義夫さんの「**かえり船**」が流れていました。

清水みのるさんの詞のひとつひとつのことばには、外地からやっとの思いで帰国してきた人々の万感の思いがつづられています。

そうした詞の内容もさることながら、切迫した状況を乗り切ってきた人びとのさまざまな郷愁、哀愁といったなんとも名状しがたい感情の塊のようなものが倉若晴生さんのメロディに表現されていて、私はこの曲を歌うたびに涙が出ます。

日本人が最大の危機に直面していた時代の、まさに「時代の歌」。そういう意味で、歌謡曲の本流古賀メロディとは違った意味で、「**かえり船**」は日本の、とりわけ戦後の代表的な名曲、名作だと思います。

この曲を歌った田端義夫さんは戦前から「**大利根月夜**」などでも知られる人気歌手で、「バタやん」の愛称で広く大衆に愛された方でした。そして、何よりもこの曲を印象深く

させているのは、バタやん自身がギターで弾くイントロのメロディ。古賀メロディの項でも書きましたが、この曲もまた、イントロからすでに歌になっている名曲なのです。
そして、そのギターは、ご存じの「電気ギター」。当時はエレキギターのことをそう呼んでいました。
それまでのガットギターからエレキギターに変わったわけですが、独特の音色が印象的で、この新鮮な音色を歌謡曲に持ち込んだことでも、田端さんは歌謡史に特記される存在になったと思います。
田端さん手作りという愛用のエレキギターの音色は、素朴ともいえるシンプルさが持ち味です。決して欧米のポップな感じではありません。どちらかといえば重いジャズ的な音色。そういった「サウンド」がヒットしたのは、いかにも戦後。歌謡曲のメロディをそういった音色にのせ、田端さん独特のビブラートをきかせた歌唱が冴えます。
私もそうですが、田端さんのギターもたぶん独学だったでしょう。当時ギターを弾いた人はほとんどが独学だったと思います。
しかも、ギターを胸のあたりで高く抱える個性的なスタイル。普通のギターだと大きいし重くて、あのような抱え方はできません。ギターそのものも手作りだからできた演奏ス

タイルだったのでしょう。
あの歌唱スタイルは、東海林太郎さんと同じように、田端さん自身が考えられた「バタやんスタイル」。それを生涯にわたって貫かれました。

●ギターのイントロがつなぐ名曲の系譜

クラシックで弦楽器といえばバイオリンを思い浮かべます。歌謡曲の世界で弦楽器といえば、もちろんギター。そして、古賀メロディに始まる歌謡曲の名作の数々には、印象的なギターイントロの系譜があります。

「日本歌謡史100年 〜昭和編〜」では、戦後の曲は、バタやんの「**かえり船**」から昭和30年の「**別れの一本杉**」へとつないでいます。

第2章でも触れましたが、「**別れの一本杉**」は当時新進の作曲家船村徹さんと作詞家高野公男さん、親友コンビの出世作です。そして、それを見事に歌い上げた春日八郎さんの代表曲ともなりました。

春日さんは厚みのある声と独特のビブラートが印象的で、「**お富さん**」「**山の吊り橋**」

「長崎の女」のような明るい歌から、「別れの一本杉」「赤いランプの終列車」のような哀調を帯びた歌まで歌いこなせるスケールの大きな歌手でした。

「別れの一本杉」は、古賀メロディと同じく、ギターのイントロをきかせた名作といえるでしょう。ただ、船村先生は古賀メロディをリスペクトしながらも、その路線の単なる踏襲に終わらせることなく、独自の展開を創出しました。

なんともいえない哀愁と、ギターという楽器の特長、その響きの良さ、音色の良さを十分に引き出す船村メロディです。

私は2007年と2008年に連続して国立劇場で「日本歌謡史100年」コンセプトの公演を行なったわけですが、できるだけ幅広く楽曲を紹介したいとの思いでラインナップを考えました。ですから、2008年の「日本歌謡史100年　～昭和編～」では、前年の「日本歌謡史100年」で取り上げた曲とは違うラインナップ作りをこころがけました。

ただし、一曲だけダブった作品があります。それが、「別れの一本杉」です。それは私が、基本的にこの歌がいわゆる「昭和歌謡黄金時代」の夜明けを飾る、時代を画する名作だと考えたからです。

●三橋美智也の美声が全国に響く

昭和31年から32年、このあたりから流行歌、歌謡曲は大きな時代に入っていきます。現代でも、いわゆる大歌手として語り継がれている春日八郎、三橋美智也、三波春夫、村田英雄といった諸先輩の時代になっていきます。

中でも、昭和30年にキングレコードから出した「おんな船頭唄」の大ヒットで民謡歌手から歌謡曲の世界に華麗な転身を果たして以降、三橋美智也さんの人気は爆発的になっていきます。春日さん、三橋さんを専属としたキングレコードは、黄金時代を迎えていました。

三橋美智也さんの歌唱は、昭和30年代に「**リンゴ村から**」「**哀愁列車**」「**母恋吹雪**」「**おさらば東京**」「**夕焼けとんび**」「**古城**」「**星屑の街**」など18曲ものミリオンセラーを生むという快進撃を呼び、毎日、日本国中に高音の美声が響き渡りました。

ラジオの時代で、歌謡曲をテーマにした番組も多くなり、NHKや民放局から、それこそ一日中歌謡曲が流れていました。そのため、新曲が多くの人の耳に届く機会も戦前や戦

CamScannerでスキャン

後すぐの頃に比べて圧倒的に多くなり、ヒットするまでのスピードが速まりました。

ひとつの歌がヒットすると、またたく間に何十万枚という全国的な大ヒットになる。そうした、めくるめくようなスピード感の中で、次から次へと新曲が制作されていく。ちょうどこの頃の三橋さんは、そうした旋風の真っただ中にいたのではないでしょうか。

たぶん、多いときは年間にシングルを7枚ぐらい出していたと思いますが、印象としては毎月新曲が出ているような感じ。それがすべてヒットするのですから、まさに騎虎の勢い。

子どもの頃の私も、ラジオの歌謡曲番組に耳を傾けながら、三橋さんの美声に魅了され、新曲が出るのをほんとうに心躍らせて待ったものです。

時代は、「**かえり船**」の戦後の混乱期を完全に脱し、確実に経済成長の時代へと歩み始めていきました。社会全体が熱を帯びてくるような状況を背景に、仕事を求め、またあこがれて都会に出ていく地方の若者が急増します。

昭和30年ぐらいから東京オリンピックが開かれた昭和39年頃までの10年間、都会に出てきた若者たちの望郷や、喜怒哀楽を表現したヒット曲が続きます。昭和32年のヒット曲、青木光一さんが歌った「**柿の木坂の家**」や、三橋美智也さんの「**おさげと花と地蔵さん**

と」、あるいは昭和39年に井沢八郎さんが歌った「**あゝ上野駅**」などは、そういった作品群の代表といえるものだったのではないでしょうか。

地方と都会をつなぐ歌。都会で故郷を想う歌。それが歌謡曲の大きな流れとなっていきました。まだ新幹線がない時代。皆が夜行列車で上野駅や東京駅、新宿駅に着いていた時代。

そうした中で生まれたのが、民謡出身である三橋美智也さんのミリオンセラーであったり、浪曲出身の三波春夫さんが歌った話題作、力作だったのです。

●民謡、浪曲の才能が歌謡界へ集まった

昭和32年には、その後の歌謡界の豊穣を予言するかのように、バラエティに富んだヒット曲が生まれました。その中に、三橋美智也さんの「**一本刀土俵入り**」（詞・清水みのる）と三波春夫さんの「**雪の渡り鳥**」（詞・高橋掬太郎）が含まれています。

両作品とも作詞は大ベテランが手がけたもので、歌謡曲のジャンルでは「股旅もの」に位置づけられるヒット曲。このジャンルは戦前から藤田まさとさんの作詞などで名作が

多々世に出ていますが、三橋さん、三波さんの曲のヒットは、やはり歌手の個性がいかにも30年代的なのが特徴的でした。

つまり、三橋さんの歌声は、社会全体の要請として地方に響く民謡調の声と節回しの魅力であり、三波さんのパフォーマンスは伝統の節と語りの芸である浪曲の新しい方向への展開という受け止め方がなされたのだと思います。

そうした「声で表現する」さまざまなジャンルから新しい才能がどっと歌謡界にやってきたのも、この時代の特徴といえるでしょう。

三波さんは語り芸、浪曲の出身ということで、「股旅もの」などのようなドラマ性のある歌謡曲には最適、ぴったりの才能ではなかったでしょうか。このことは、のちの三波さんの名作「**俵星玄蕃**」などに通じていくことだと思います。

股旅ものではありませんが、ドラマ性のある曲ということでは、村田英雄さんのヒット曲、「**人生劇場**」や「**無法松の一生**」「**王将**」なども浪曲界で天才児といわれた村田さんにぴったりの作品だったのでしょう。

CamScannerでスキャン

●文芸と歌謡曲と映画と

昭和30年代から、娯楽の中心に音楽が座るようになりました。「歌に慰められ、歌に励まされ」と語られた作品と歌謡曲ファンのしあわせな世界が生まれたのです。

一方で、映画がもうひとつの娯楽の王者として君臨していました。

そこで、歌と映画とスーパータッグチーム、究極の娯楽の王者コンビが生まれます。映画の主題歌をヒット曲にする、あるいは逆にヒット曲を映画にするという作業です。

代表的な例は「股旅もの」といえるかもしれません。長谷川伸さんの原作のものなど、文学、小説の世界からモチーフ、テーマをいただいて、それを歌なり映画なりにしていく。さらには歌と映画を一体化させていくという流れがありました。

考えてみれば、股旅ものではありませんが、「**人生劇場**」も「**無法松の一生**」も「**王将**」も、すべて原作があり、何度も映画化や劇化されている「おなじみ」の物語でした。

歌謡曲のひとつ前の娯楽の王者であった浪曲の世界でも、そういった「おなじみ」の物語がたくさんあって、歌や映画それぞれの題材になっていたのです。

こういったジャンルの近親性という意味では、レコード会社の制作セクション、作詞家や作曲家とともに作品を制作していくディレクターが所属する部署が「文芸部」と呼ばれていたことが象徴的です。

本書で私が「歌の原点は詞・ことばである」と言っているのも、この制作部＝文芸部の発想に通じているのかもしれません。歌の根底はドラマ、物語、文芸であるという認識です。

それにしても、レコード業界、歌謡界の人々が「コロムビアの文芸部」「ビクターの文芸部」などというときの、「文芸部」ということばの何と輝かしかったことか。「文芸部」が歌謡界の中心にあった時代が、確かにあったのです。

●歌う映画スター

昭和30年代から40年代にかけての昭和歌謡黄金時代のヒット曲は、映画と合体することで、さらなる大きなヒット曲になっていきました。つまり、ヒット曲をタイトルにした物語の映画化です。

また、逆に映画には主題歌が付きものになり、映画のヒットが主題歌のヒットにつながりました。

時代劇の東映から現代劇の日活まで主題歌のない映画はないくらいですから、そうなると、歌手だけでなく映画スターにも歌わせてみようか、という話になります。もちろん、以前から、高田浩吉さんや鶴田浩二さんのようにヒット曲を出している映画スターはいました。しかし、ここにきて、あの人もこの人も、という情況になったわけです。

東映でいえば、片岡知恵蔵、市川右太衛門の両大御所以外の主演級の皆さん、中村錦之介さん、大川橋蔵さん、東千代之介さんといった方々も歌っていました。里見浩太郎さんがまだ若手という時代です。

「東映祭り」などと銘打たれたファンとの感謝の集いのようなイベントで、ちょっと歌声を聴かせるといった趣向が大うけしました。ちなみに、全盛時代の東映は、一カ月に30本ほどの映画を制作していたそうですから、夢のような話です。

歌う映画スターということで、最も派手な活動をしたのは日活の主演級の皆さんでしょう。ご存じ石原裕次郎、小林旭の二大スターをはじめ、宍戸錠さんや高橋英樹さん、急逝した赤木圭一郎さんも歌っていました。女優陣も例外ではなく、吉永小百合さんなどが

若々しい声を聞かせてくれました。

裕次郎、旭のお二人は飛ぶ鳥を落とす勢いで映画も歌もヒットを連発、歌の世界でもそれぞれテイチク、コロムビアの重要な位置を占めていました。赤木さんは若くして事故で亡くなられたので、持ち歌は数曲だったと思います。お世辞にも上手な歌ではありませんでしたが、主題歌を歌ってヒットにつなげていました。

まさに、映画会社とレコード会社は「夢の工場」。そんな時代でした。

第6章

輝く昭和歌謡黄金時代
歌謡曲こそ「国民の歌」

CamScannerでスキャン

●「昭和歌謡史１００年　～昭和編～」の後半30年の名作、名曲

本書の第3章以降は、２００８年の国立劇場公演、「日本歌謡史１００年　～昭和編～」の選曲ラインナップをベースに歌謡史をたどってきました。

この章から、いよいよ昭和30年代半ばからの「昭和歌謡黄金時代」を挟んで、昭和最後の63～64年までの30年間の代表曲をたどっていきます。

ここまで、何度かお断りしてきましたが、このラインナップは大ヒット曲かどうかではありません。あくまで五木ひろし個人の好みで注目ポイントを作詞家、作曲家、あるいは歌手に絞って、数百曲の候補の中から選曲したものであることを、改めて記しておきたいと思います。

昭和23年生まれの私にとって、昭和30年半ばといえば小学校高学年。歌謡曲に魅了され、プロの歌手になりたいと本気で夢を育て始めた頃。ですから、それ以降の30年は、私にとってまさにリアルな「歌謡史」であり、「昭和歌謡黄金時代」なのです。

それでは、昭和後半の30年間、「歌は世につれ」と言われながら、街に村に流れた歌の

数々を紹介しましょう。これらは、それぞれに、私の胸に響き、皆さんの胸に響いた名作、名曲のラインナップだと思います。

■「日本歌謡史100年　～昭和編～」後半

昭和34（1959）年　黒い花びら（歌／水原弘　詞／永六輔　曲／中村八大）
昭和34（1959）年　哀愁波止場（歌／美空ひばり　詞／石本美由起　曲／船村徹）
昭和36（1961）年　君恋し（歌／フランク永井　詞／時雨音羽　曲／佐々紅華）
昭和37（1962）年　霧子のタンゴ（歌／フランク永井　詞・曲／吉田正）
昭和37（1962）年　赤いハンカチ（歌／石原裕次郎　詞／萩原四郎　曲／上原賢六）
昭和37（1962）年　ひばりの佐渡情話（歌／美空ひばり　詞／西沢爽　曲／船村徹）
昭和37（1963）年　見上げてごらん夜の星を（歌／坂本九　詞／永六輔　曲／いずみたく）
昭和40（1965）年　二人の世界（歌／石原裕次郎　詞／池田充男　曲／鶴岡雅義）
昭和40（1965）年　君といつまでも（歌／加山雄三　詞／岩谷時子　曲／弾厚作）
昭和41（1966）年　星影のワルツ（歌／千昌夫　詞／白鳥園枝　曲／遠藤実）

昭和42（1967）年　**夜霧よ今夜も有難う**（歌／石原裕次郎　詞・曲／浜口庫之助）
昭和42（1967）年　**ブルー・シャトウ**（歌／ジャッキー吉川とブルー・コメッツ　詞／橋本淳　曲／井上忠夫）
昭和42（1967）年　**シーサイド・バウンド**（歌／ザ・タイガース　詞／橋本淳　曲／すぎやまこういち）
昭和43（1968）年　**花の首飾り**（歌／ザ・タイガース　詞／菅原房子　なかにし礼補作　曲／すぎやまこういち）
昭和46（1971）年　**よこはま・たそがれ**（歌／五木ひろし　詞／山口洋子　曲／平尾昌晃）
昭和47（1972）年　**旅鴉**（歌／五木ひろし　詞／藤田まさと　曲／遠藤実）
昭和48（1973）年　**夜空**（歌／五木ひろし　詞／山口洋子　曲／平尾昌晃）
昭和48（1973）年　**ふるさと**（歌／五木ひろし　詞／山口洋子　曲／平尾昌晃）
昭和48（1973）年　**心もよう**（歌／井上陽水　詞・曲／井上陽水）
昭和50（1975）年　**千曲川**（歌／五木ひろし　詞／山口洋子　曲／猪俣公章）
昭和57（1982）年　**契り**（歌／五木ひろし　詞／阿久悠　曲／五木ひろし）

CamScannerでスキャン

昭和58（1983）年　細雪（歌／五木ひろし　詞／吉岡治　曲／市川昭介）
昭和59（1984）年　長良川艶歌（歌／五木ひろし　詞／石本美由起　曲／岡千秋）
昭和63（1988）年　乾杯（歌／長渕剛　詞・曲／長渕剛）

●吉田正・佐伯孝夫の名コンビ誕生

「日本歌謡史」をたどる中で、作曲家については古賀政男先生と服部良一先生を二つの巨峰としてとらえ、それぞれ「古賀メロディ」「服部メロディ」として特記してきました。

この「古賀メロディ」と「服部メロディ」のちょうど中間をいく作曲家として位置づけられるのが、昭和30年代を代表する吉田正先生ではないでしょうか。吉田先生は、シベリア抑留からの復員体験者で、昭和23年にシベリア時代をテーマにした「異国の丘」がヒットし、作曲家として世に出ます。

昭和30年前後には鶴田浩二さんや三浦洸一さんのヒット曲などを手がけ、ビクターの気鋭の作曲家として注目を浴びていました。

しかし、本格的に大作曲家として飛躍したのは、フランク永井さんという稀代の歌手の

歌唱で昭和32年に大ヒットした「有楽町で逢いましょう」（詞・佐伯孝夫）以降のことだと思います。

吉田メロディは、哀調の古賀メロディと洋楽ニュアンスの服部メロディの中間をいく、哀愁を帯びた「都会調」が特徴だといわれます。たしかに、吉田先生の曲調にフランク永井さんの、「低音の魅力」と称賛された声質やジャズの素養を生かした歌唱法はぴったりだったと思います。

ただ、ここでも確認しておきたいのは、名曲は優れた詞・ことばにいざなわれるということ、名曲の大本には必ず素晴らしい詞があるということです。

私は楽曲を検討するときには「これは誰がつくったのか」ということを最も重要視しています。そうした中で、この作曲家にはこの作詞家あり、この作詞家がいたからこのメロディが生まれたといった確信のようなものを得てきました。

前にも述べましたが、あの古賀政男先生でさえ、先生自ら「自分がいいメロディを書けたのは、いい詩人と出会えたからだ」とおっしゃっています。つまり、西條八十や佐藤惣之助といった偉大な詩人、大作詞家に敬意を表していたのです。

これまで紹介してきた中では、「別れの一本杉」を生んだ船村徹さんと高野公男さんの

〝同志〟コンビなども「この作曲家にはこの作詞家あり」の好例としてあげることができるでしょう。

では、作曲家吉田正にとって「相棒」となった作詞家は誰か。それは佐伯孝夫さん、**「有楽町で逢いましょう」**の作詞家です。

●「吉田メロディ」が全国に流れはじめた

佐伯孝夫さんは新聞記者出身の作詞家ですが、もともとはサトウハチローさんなどと同じ西條八十の門下。戦前からビクターの専属作詞家となり、**「煌めく星座」「新雪」「鈴懸の道」「野球小僧」**といった灰田勝彦さんの代表曲や、服部良一先生と組んだ**「東京の屋根の下」「三味線ブギウギ」**（歌・市丸）**「銀座カンカン娘」**（歌・高峰秀子）などを手がけ、昭和30年当時はすでにヒットメーカーとして堂々たる位置を占めていました。

そして、昭和31年の**「東京の人」**（歌・三浦洸一）や**「哀愁の街に霧が降る」**（歌・山田真二）などで吉田先生と組み、「都会調」といわれる吉田メロディの確立に貢献しました。

吉田・佐伯コンビは、さらに昭和32年以降のフランク永井さんの一連のヒット曲、**「東**

京午前三時」「有楽町で逢いましょう」「西銀座駅前」「東京ナイトクラブ」などで絶好調ぶりを示します。

ここまで来ると、吉田・佐伯コンビがつかまえた「時代のキーワード」が何か、はっきりとわかります。「東京」です。

つまり、創作の世界におけるキーワードや基本コンセプトに注目すると、春日八郎、三橋美智也といったキングレコードの看板歌手が前面に押し出していた「ふるさと」「望郷」に並びかけるように、「都会」「東京」というキーワードが浮上してくる様子が鮮明に見てとれます。

ちなみに、「有楽町」という地名は、それまで東京の人しか知らなかったはずです。そこに某有名百貨店ができることになり、イメージアップのために**「有楽町で逢いましょう」**が制作されたという話もあります。

このあたり、新聞記者出身の佐伯孝夫さんのジャーナリスティックな感覚が生きたともいえるでしょうし、これこそ時代を映す流行歌としての歌謡曲本来のダイナミズムだともいえるでしょう。

佐伯さんのダイナミズムは、世の中のダイナミズムと連動していました。東京の街は昭

和39年開催が決定した「東京オリンピック」に向かって、世界の大都会に大変身をしようとしていました。東京駅に新幹線の超特急が滑り込み、ビルを縫うように首都高速道路が伸びていき、大型ホテルの建設が続く。「東京」が流行のすべての中心となっていく。

吉田メロディの「都会調」は、そうした時代の空気を見事に捉えていたのです。

吉田メロディにとっては、フランク永井というアーティスト、歌手の存在も非常に大きかったと思います。

フランクさんはもともと米軍のキャンプ回りなどをしながらジャズを歌っていた人ですから、春日さんや三橋さんとはまったく違うタイプの歌手です。

歌い方も、こぶしを聞かせるのではなく、低音でのソフトな歌い方ですから、そういう歌手に歌謡曲を歌わせると、「ノリ」の部分も含めて、自ずと洋楽のニュアンスが醸し出されたわけです。

そんな歌い方に、おしゃれ感や都会的＝東京的といったイメージが重なることで、東京＝ア・ラ・モード、最新流行の世界が吉田メロディで表現されていったのです。

●橋幸夫デビューの衝撃

「都会調」という言葉を冠されることが多い「吉田メロディ」ですが、ひとつのところにとどまっていたわけではありません。吉田先生は都会調歌謡からムード歌謡、リズム歌謡、青春歌謡と、まるで「歌謡曲の百貨店」のような展開で、才能の花を開かせました。

それらの楽曲の大半が、佐伯孝夫先生の作詞によるものだと聞くと、このゴールデンコンビの仕事ぶりに改めて感服してしまいます。

また、この頃はコロムビアとビクターがレコード業界の二大勢力といわれるようになっていたのですが、当時のビクターのヒット曲の7、8割は吉田メロディで占められる状況だったようです。ですから、ビクターのビルは吉田メロディで建っていると冗談でいわれたのも大げさな話ではなかったかもしれません。

そして、吉田・佐伯コンビはさまざまな歌謡曲のジャンルを手がけて、ヒットを連発する中、新たなジャンルにも才能の翼を広げます。「股旅もの」です。

ここで登場するのが橋幸夫さん。昭和35（1960）年のデビューで、その年の第2回

レコード大賞の新人賞受賞者です。

橋さん歌唱の「潮来笠」は「股旅もの」歌謡でありながら、戦前に阿部武雄さんや藤田まさとさんが繰り広げた、ちょっとニヒルな大人の「股旅もの」の世界とはニュアンスが違っていました。

歌うのが17歳、高校2年生の少年歌手。それも角刈りで着流しの「あんちゃん」風。ロカビリー隆盛の中でのこうしたデビューのさせ方も、吉田先生の鋭い時代感覚かもしれません。この年からカラーテレビの放送が始まっています。

私など年齢が近いせいもあって、橋さんの登場は非常に衝撃的で、自分も歌手になりたいという思いを強くしたものでした。レコード大賞受賞曲の「誰よりも君を愛す」よりも、新人賞の橋幸夫！　当時の歌好きの青少年は、皆そう思ったのではないでしょうか。

もし戦前の「股旅もの」を「文芸股旅」と呼ぶとすれば、吉田・佐伯コンビが橋幸夫という若い歌手に託して世に問おうとしたのは「大衆股旅」といった世界だったのではないでしょうか。

「潮来笠」は、あえて私の国立劇場「日本歌謡史100年」コンサートのラインナップに入れていませんが、この楽曲も間違いなく吉田メロディの代表作だと思います。橋さんは、

この曲のヒットで、いまでいうトップアイドルとなり、以後、**「おけさ唄えば」「木曽節三度笠」**など次々と斬新な「大衆股旅もの」歌謡曲をヒットさせました。

歌謡史的にみれば、戦前の「流転」や「妻恋道中」**「名月赤城山」**などを第一次「股旅もの」黄金時代とすると、この時期の佐伯孝夫作詞・吉田正作曲・橋幸夫歌唱の一連のヒット曲は第二次「股旅もの」黄金時代と位置づけられるかもしれません。

●吉田学校と門下生

吉田正先生は、多くの歌手を育てた「名伯楽」でもありました。吉田先生のレッスンを受けた人たちは、「平凡」や「明星」などの芸能誌によって「吉田学校の門下生」と呼ばれましたが、これは吉田茂総理大臣とその弟子たちの「吉田学校」をもじったもの。その吉田学校門下には、鶴田浩二、三浦洸一、フランク永井、松尾和子、マヒナスターズ、橋幸夫、三田明、そして吉永小百合といった人たちが連なっています。

それまで、作曲家とそこで学ぶ歌手や歌手の卵の関係は、師匠と弟子、つまり「師弟関係」でした。それを、弟子ではなくレッスンに通う人も含めて「門下生」という言い方を

一般的にしたのも吉田先生だったのではなかったでしょうか。

そして、そうした「吉田学校門下生」の歌唱曲の中から、「**誰よりも君を愛す**」（松尾和子&マヒナスターズ）「**君恋し**」（フランク永井）「**いつでも夢を**」（橋幸夫&吉永小百合）「**霧氷**」（橋幸夫）といったレコード大賞受賞曲が続出。その中の「**誰よりも君を愛す**」が吉田先生の作曲、「**いつでも夢を**」が吉田・佐伯コンビの作品です。素晴らしい業績というほかありません。

私も吉田メロディが大好きで、吉田先生の晩年には親しくご一緒の時間を過ごさせていただきました。

吉田先生へのリスペクト、トリビュートの意味もこめてつくった私のCDアルバム「吉田正作曲生活50周年記念　吉田正作品集　有楽町で逢いましょう」は、先生との思い出深い仕事となっています。

以下に、そのCDに収録した作品のラインナップを紹介しておきたいと思います。

■「有楽町で逢いましょう」「江梨子」「霧子のタンゴ」「公園の手品師」「法師の宿」「夜霧の第二国道」「銀座シティ・エアー・ターミナル」「傷だらけの人生」「好きだった」「落

葉しぐれ」「中山七里」「伊太郎旅唄」「哀愁の街に霧が降る」「いつでも夢を」

この中で、フランク永井さんが歌った「霧子のタンゴ」は、珍しく先生ご自身の作詞による楽曲。内容も含めて、先生も個人的にとても思い入れの強い曲だったようです。

昭和30年代のフランク永井さんは、同時期の三橋美智也さんと同じく、出す曲、出す曲がヒットする情況で、代表曲、名曲もとても多い歌手です。その中から、吉田先生の思い入れという事情もあって、「霧子のタンゴ」をトリビュートアルバムに収録しましたし、「日本歌謡史100年　～昭和編～」コンサートのラインナップにも入れました。

●石本美由起の歌謡曲にかけた生涯

レコード大賞がスタートした昭和34年、すでに歌に映画に大活躍の人気スターだった美空ひばりさんは「哀愁波止場」で最優秀歌唱賞を受賞、存在感を示しました。作曲は船村徹さんで、ひばりさん、船村メロディの魅力が「たっぷり」味わえる名曲です。

ただ、この「日本歌謡史100年　～昭和編～」においては、石本美由起さんの作詞で

あるところにポイントをおいた選曲になりました。

日本の歌謡史で作詞家の系譜を見るとき、西條八十に始まる大きな流れがありますが、西條八十自身もそうだったように、スタンスの一方を文学の詩におく、詩人と作詞家の二足のわらじの方が多くいました。

そういう意味では、石本美由起さんは、一足のわらじの人。歌謡曲の作詞のプロフェッショナル、歌謡曲の専門作詞家です。その世界の深化と広がりに一途に貢献した人といえば、真っ先に石本美由起さんをあげなければならないでしょう。

戦後すぐの「**憧れのハワイ航路**」（曲・江口夜詩）の時代から、のちの「**悲しい酒**」（曲・古賀政男）や「**矢切の渡し**」（曲・船村徹）といった不朽の名作、また私の歌唱でレコード大賞、日本歌謡大賞のダブル受賞曲になった「**長良川艶歌**」（曲・岡千秋）」など、長きにわたって数多くのヒット曲を創出しながら、作詞界をリードし続けた生涯でした。

言葉をかえれば、歌謡曲の王道、正統、スタンダード、平たくいえば真ん中のストライク、そういう歌詞を多く書き上げたという意味では、石本先生はナンバーワンの作詞家なのではないでしょうか。

昭和歌謡を語る上で、絶対はずすことのできない作詞家。そうした「石本美由起の世

界」の好例として、国立劇場コンサートではひばりさんの「哀愁波止場」を取り上げましたが、この曲は、ひばりさんにとっても、船村徹さんにとっても代表曲のひとつになっています。

ただし、相当の難曲です。カラオケファンにとっては挑戦しがいのある歌かもしれませんが、なかなか難しいことを実感するでしょう。

歌い出しが、曲全体でいちばん高い音になっています。そういう歌は、あまりありません。ですから、これは船村さんがひばりさんに突き付けた挑戦状だといわれています。これが歌えますか、ということで、いわば、才能と才能の戦い、アート・バトルを仕掛けたわけです。

ひばりさんは、それに対して堂々と受けて、ファルセットでポーンと歌い出す。この歌い出し一発で、聞くものはもうこの歌の虜になってしまうのです。素晴らしい歌詞を介して展開される、作曲家と歌手のアーティストとしてのハイレベルな戦い。お互いにその緊張感を楽しんでいる様子が伝わってくる、ぞくぞくするほどの名唱になっています。

この曲は、はっきりいって女性でなければ歌えません。なぜなら、男性にファルセットはそう出せるものではないからです。私の場合でも、大きなステージなどで歌うときにフ

アルセットでは声が響かないと判断して地声で歌ったりします。

ですから、歌い出しのひばりさんのファルセットが「哀愁波止場」成功の第一で、それに支えられながら歌いきってしまう歌手の力、その力を引き出した作詞家と作曲家の才能と誇りに敬服するしかない名作といえます。

船村先生はひばりさんに対して「歌えたね、やっぱりすごいね、ひばりちゃんは」と拍手を送ったことでしょう。ひばりさんを暖かく見守る石本先生の姿も目に浮かびます。

●ひばりさんの名唱と船村メロディ

美空ひばりvs船村徹の名曲、名唱ということでは、もう一曲、昭和37年の「ひばりの佐渡情話」(詞・西沢爽)もあげておきましょう。この曲も、「哀愁波止場」に負けず劣らず、ひばりさんのこれぞプロという歌いっぷりと、腕によりをかけて趣向を凝らした船村メロディの魅力を「たっぷり」と味わえます。

この曲の原型は、浪曲の世界です。浪曲は、歌謡曲が大衆娯楽のセンターの位置を占めるまで、最も人気のあった大衆芸能。さまざまな伝統芸、民俗音楽を習合した「節と語り

の芸」で、国民的人気を誇る大スター浪曲師の方々も目白押しでした。
歌謡曲の前に、ラジオで大人気だったのが浪曲番組。ラジオから流れてくる人気浪曲師が語る人気演目に家族みんなで耳を傾けたものです。また、人気浪曲師の公演となると、それこそ超満員となったものでした。
そうした人気浪曲師の一人が寿々木米若さんで、米若さんの人気演目が「佐渡情話」。子どもの頃、私も米若さんが大好きで、その「佐渡情話」の冒頭を語って大人に喜んでもらっていました。
その「佐渡情話」を原イメージとした曲をひばりさんが歌うということで作られたので「ひばりの佐渡情話」というタイトルになっているわけですが、初めて聞いたときには、曲の向こうに米若さんの声と節がダブって聞こえたような気がしたものです。そういう意味で、浪曲の節を取り入れた非常に挑戦的な楽曲でもあります。
この曲もまた、「哀愁波止場」に匹敵する難曲。なにしろ歌い出しの〈佐渡の〉というたった三つの音で〈さ〜〜〜ど〜〜〜〜〜の〉と、四小節から五小節引っ張っているのです。こういう歌は、まず船村先生の作品以外、聞いたことがありません。
船村徹さんは、音楽大学でしっかり勉強されて、高度な理論も身につけている方ですが、

曲調はきわめて個性的で特徴的。ぱっと聞いてわかる、いわゆる「船村メロディ」。ほんとうに不思議なメロディ構成で、同じことばを何回も繰り返し歌っていくとか、ひとつのことば、「さ」なら「さ」を引っ張って引っ張って引っ張って伸ばして使っていくとか、まさに独自のメロディを創出し続けています。

●レコード大賞と「六八コンビ」

レコード大賞の話題は昭和歌謡史と切っても切れないものですが、この大イベントは昭和34（1959）年にスタートしました。

今、大イベントと書きましたが、立ち上げた頃は、主催の日本作曲家協会も日本レコード大賞制定委員会も、これほどのものになるとは思っていなかったのではないでしょうか。最初は古賀政男先生や服部良一先生といった方々が話し合い、「日本のグラミー賞のようなもの」をつくろうか、というあたりから始まったといわれています。

ただ、世の中は「テレビの時代」に移りつつありました。情報化の時代です。

昭和28年に国産初の白黒テレビが発売され、テレビの本放送がスタート。昭和26年に始

まりNHKラジオで放送されていた「紅白歌合戦」も、28年にテレビ放送を開始しました。
そのテレビは昭和34年、皇太子と正田美智子さんのご成婚という好機に巡り合います。「お二人のご成婚パレードを見たい」。そういう国民的盛り上がりを背景に、テレビは一気に普及したのです。

普及したテレビは、当然番組がなければ成り立ちません。テレビ局はテレビ放送向きのコンテンツを求めます。その要望にぴったりだったのが「レコード大賞」だったのでしょう。音楽業界内、レコード業界内のひとつのアワードと思われていた「レコード大賞」は、テレビやラジオ、あるいは同じ昭和34年に創刊された「週刊平凡」などの情報によって、またたく間に国民的関心事になっていきました。

私もテレビを通じて、レコード大賞というものができた、こういう歌手がこういう歌でこういう賞を取った、というのを見ていましたし、そういう晴れやかで華やかなシーンにあこがれていました。

そうしたマスコミ情報が生む国民的関心事は、レコードの売上げという「実態」に結びついていきます。勢いを得たレコード大賞は年ごとに巨大イベント化していき、「紅白」と並ぶ年末恒例の国民的行事となっていったのです。

さて、昭和34年、その記念すべき第一回レコード大賞の受賞曲となったのが、「黒い花びら」。歌唱は水原弘さん。ロカビリー系の人で、フランク永井さんのソフトに語りかけるような低音とは違って、どちらかというと切れのいいハスキーな低音。一声で胸に突き刺さるというか、こちらも都会的なセンスを感じさせる人でした。

作詞・永六輔、作曲・中村八大。いわゆる「六八コンビ」で、この二人は歌謡曲の世界にまったく新しい空気を持ち込み、ひとつの時代をつくり上げていきました。

それまであった歌謡曲のどのジャンルにも属さない歌。新しいジャンルの歌謡曲を生み出したといってもいいかもしれません。日本の歌イコール演歌だと思っているかぎり、こういう方向性を持った歌は生まれないだろうと改めて思います。

作曲の中村八大さんは非常に優れたジャズピアニストで、その世界でも絶大な人気を誇り、すでに「中村八大の世界」というものを確立していた人。音楽そのものの次元が違う、という印象でした。

作詞の永六輔さんは、三木鶏郎さんのラジオ番組など放送の世界で早くからその才能を知られた人。ことばの選択が従来の歌謡曲の作詞の方法から抜け出ていて、自由さを感じさせました。

昭和38（1963）年、この「六八コンビ」は「**こんにちは赤ちゃん**」（歌・梓みちよ）で再びレコード大賞を手にします。

●永遠の伝説となった坂本九さんの歌声

「六八コンビ」のあふれるような才能と感性は、世界的な評価を受ける楽曲を生み出します。昭和36（1961）年にNHKの人気番組「夢であいましょう」で発表してヒット曲となった「**上を向いて歩こう**」です。

この曲を歌ったのが坂本九さん。ですから「六八九トリオ」による仕事、ということになりますが、「**上を向いて歩こう**」は日本で大ヒットしただけでなく、欧米でもヒット、アメリカでは「ビルボード誌」ヒットチャートの第一位を獲得するなど大当たりとなりました。

ちなみに、アメリカでは「SUKIYAKI（スキヤキ）」という曲タイトルになっていました。日本的なタイトルなら何でもいいだろう、ということだったのでしょうか。

世界的なヒット曲ですから、坂本九さんの代表曲を選ぶとすれば、この「**上を向いて歩**

こう」になるかもしれませんが、私の「日本歌謡史100年 ～昭和編～」では、永六輔さんの作詞、いずみたくさん作曲の「見上げてごらん夜の星を」のほうを選曲してみました。

永さんの歌詞のユニークさは先述の通りですが、いずみたくさんの曲は、演歌でもなくポップスでもない、独自の音楽世界という意味で、中村八大さんと共通するものがあると思います。いずみたくさんならではという、ちょっとおしゃれで情緒もあるメロディを創出した人でした。

ただ、「見上げてごらん夜の星を」に関しては、坂本九さんの歌唱曲だということがなによりも皆さんの印象に残っていることでしょう。伝説の歌手、伝説の歌声という言い方がありますが、坂本さんはあの御巣鷹山の日航機墜落事故で不幸にも若くして亡くなれたことで、図らずも、伝説の歌声となってしまいました。

あの瞬間からみんなの「九ちゃん」の笑顔、輝きは見られなくなってしまいましたが、その笑顔は伝説として永遠に残り続けています。

昭和30年代の日本は、すべての人が気持ちを前向きにして、何があってもくじけずに頑張ろうというメッセージを、九ちゃんの歌声に託した時代でした。「上を向いて歩こう」

も「見上げてごらん夜の星を」も、そういう歌です。
何か悲しいことやつらいことがあったときの、万人のテーマソングになる曲。東日本大震災の折りにもっともよく歌われたのが先の二曲だったのも、よくわかる話ではないでしょうか。
まとめれば、石本美由起さんのような正統歌謡曲でもなく、軽いアメリカンポップス的でもない、あくまで独自の世界を展開する永六輔さんの詞の世界を得て、中村八大さんやいずみたくさんが独自のメロディ、リズムで一つの楽曲につくりあげ、それを坂本九さんやデューク・エイセスさんのユニークな歌唱で表現した、ということになります。
それは、従来の歌謡曲のどのジャンルにも属さない、実に個性的な世界でした。
伝統的な作品が主流を占め、あるいはアメリカの流行歌をそのままカバーすることの多かった当時の歌謡界に刺激を与え、日本人ならではのオリジナリティを求めるという意味でも、「六八九トリオ」やいずみたくさんの登場は必然であり、待たれていたことであったと思います。また、こうした人々が残した課題は、今なお大きいともいえるでしょう。

●昭和の二大スター「裕次郎とひばり」

昭和30年代の娯楽の王者といえば、歌謡曲と映画。その両方で大スターであった人が二人います。石原裕次郎さんと美空ひばりさん。「スター」という言い方は最近はあまりしないようですが、この二人は正真正銘の大スターでした。

歌う映画スターとして最も成功したのが裕次郎さん。映画のヒットと同時に歌もヒットする構図ですが、それは裕次郎さんのヒット曲のほとんどが主演の日活映画の主題歌か挿入歌なのですから当然です。昭和37年の「**赤いハンカチ**」（詞・萩原四郎　曲・上原賢六）や、昭和40年の「**二人の世界**」（詞・池田充雄　曲・鶴岡雅義）などは、そういった形で生まれたヒット曲です。

中でも、「**赤いハンカチ**」は、私の師、上原げんと先生の弟、上原賢六さんの作品で、ひとしお心に響く楽曲になりました。

ひばりさんの場合は、デビュー当時の少女の頃から映画に多数出演していますが、基本的に人気歌手であり、映画に出ても大スターであったというかっこうです。

CamScannerでスキャン

しかも松竹、東宝、東映と、メジャーな映画会社にまんべんなく出演し、主演を張っています。映画出演本数は全部で１７１本。単なる人気歌手の映画出演というより、映画女優としての実力も人気も抜群だったということだと思います。

いずれにせよ、昭和の二大スターといえば「裕次郎とひばり」で異論はないところでしょう。

裕次郎さんは昭和62年7月に亡くなり、その2年後、ひばりさんは昭和が64年1月で終わり、平成元年となった年の6月に亡くなっています。そのため、二人は昭和と命運を共にしたというような深い印象を多くの人に残しました。

二人とも、満52歳で亡くなられました。

●高度成長期のスター、加山雄三

裕次郎さんの「二人の世界」と同じ昭和40（１９６５）年、もう一人の歌う映画スターが大ヒットを飛ばしました。東宝の若大将、加山雄三さんの「君といつまでも」です。

作詞は、岩谷時子さん。作曲は弾厚作こと加山さん。岩谷さんは越路吹雪さんを宝塚時

CamScannerでスキャン

代から支えた人としても知られていますが、作詞家としても質の高い、そして幅の広い業績を残しています。

加山さんとのコンビの仕事は、岩谷さんが東宝の社員として加山さんをサポートしたのだとの指摘もありますが、やはり岩谷さんの素晴らしい詞・ことばが加山さんのメロディを生み出したのは間違いありません。そのことが歌手加山雄三を世に送り出したわけで、私は、二人の出会いに改めて拍手を送りたいと思います。

裕次郎さんのケースでもそうですが、主演スターを見に来ている観客にとって、そのスターの「見せ場」になると主題歌や挿入歌が流れ出すのですから、受けないわけがありません。

加山さんは東宝映画の看板であった「若大将シリーズ」の主演スターなのですが、いいシーンで「ラララ〜」という音楽が鳴って「君といつまでも」が挿入され、加山さんが鼻をこすりながら「幸せだなあ」とやる。もちろん、楽曲としての魅力があってのことですが、歌が売れるのは当たり前。「幸せだなあ」というセリフが流行語にもなるわけです。

それと、裕次郎さん、加山さんに共通するのは、ふたりともいわゆる「いいとこのお坊ちゃん」、いまふうにいえばセレブです。セレブの大スター。

歌の世界でも映画の世界でも、それまでは恵まれない境涯から苦労してスターになるというパターンが多くありましたが、この人たちの場合は生まれたときから恵まれていて、また、そういう育ちの良さを背景にして一層伸びていくという、影をあまり感じさせない新しいタイプのスターの典型でした。

私の人生はこんなに大変だったといって人々の共感を誘う必要がない。親がスターであったり、大企業の幹部社員だったり、小さいときから湘南の海で泳いで育って、慶應に行って、気がついたら「映画に来いよ」といわれて、やってみたら大当たり。趣味で楽器もやるし、歌も歌うんですけど、それでいいんですかね、という感じで主題歌を歌ったらそれも大ヒット。

生まれながらの「スター性」を持っていて、なるべくしてスターになったという意味では、加山さんと裕次郎さんは双璧だったと思います。

また、そういった「底抜けの明るさ」のようなものを私たちも十分に受け止めて楽しんだのですから、裕次郎さんや加山さんは高度成長期にふさわしいスターだったということでしょう。

●遠藤メロディの爆発力と普遍性

ここまで、作詞家や作曲家の個性あふれる仕事に注目しながら、昭和歌謡史をたどってきました。作曲家なら古賀メロディ、服部メロディ、吉田メロディ、船村メロディといった具合です。もう一人、そうした流れの中に位置づけられるのが遠藤実先生の遠藤メロディです。

昭和42年に千昌夫歌唱でヒットした「星影のワルツ」（詞・白鳥園枝）も代表的な遠藤メロディのひとつ。時代的にいっても、曲調からいっても、昭和歌謡の主流として船村メロディと双璧をなしているのが遠藤メロディだと私は考えています。

これも不思議な巡り合わせかもしれませんが、船村先生が昭和7年6月23日、遠藤先生が昭和7年7月6日の生まれですから、二人はほぼ同時期に生まれたことになります。

日本作曲家協会の歴代会長を見ると、初代の古賀政男会長に続いて、服部良一、吉田正、船村徹、遠藤実、服部克久、そして現在の七代目、叶弦大会長という系譜になっています。

このうち、亡くなられた古賀、服部、吉田、遠藤の各先生が国民栄誉賞の受賞者となって

いいます。

つまり、昭和歌謡の中に大ヒット曲を数多く残した作曲家の先生方は、国民に良い影響をあたえてくださった方々なのだと国民が認めている、感謝していることになるわけです。

さて、遠藤先生ですが、ここにあげた「星影のワルツ」のみならず、昭和32年の「お月さん今晩は」（歌・藤島桓夫　詞・松村又一）や33年の「からたち日記」（歌・島倉千代子　詞・西沢爽）から始まって、学園ソングのシンボル「高校三年生」（歌・舟木一夫　詞・丘灯至夫）や世界的な楽曲となった「北国の春」（歌・千昌夫　詞・いではく）など、これぞ昭和歌謡という名曲、名作をたくさん残しました。

なかでも、「高校三年生」が大ヒットした昭和38年あたりから、老舗コロムビアの屋台骨を背負う大作曲家となっていったのです。

遠藤メロディというのは、これまた服部メロディとも吉田メロディともちがう、実に独特なもので、普通では考えられないような曲のつくり方になっています。たとえば「みちづれ」（詞・水木かおる）の最後の〈きめたきめた〉などにしても、普通四拍子であのような節のつくり方はしませんね。

でも、それをやって、人の心をつかんでしまう。それが遠藤メロディの不思議。遠藤先

生の最大の強みは、そうした「これでいいのだ！」という直感力だと思います。

大作曲家に二通りのタイプがあるとすれば、船村先生は譜面をしっかり書き込んで曲を作りあげていく、構成していくタイプ。一方、遠藤先生はひらめき、直感。それで一気に書いていく。ですから、遠藤先生の作品は、モーツアルトとか岡本太郎的な創造力、爆発力を持っていたのではないでしょうか。

時代を画した大ヒット曲「**高校三年生**」の場合、当初、これでいこうといって制作が進んでいたメロディは、現在私たちが知っている曲とはまったくタイプの違うものだったといいます。

ところが翌年には東京オリンピックがある、そういう情況の中で世の中の雰囲気も変わってきた。先生はそのあたりのことを感じたのか、「これは違うかな。ちょっと待ってて」といって自分の部屋に戻って、十数分のうちにできてきたのが、現在に残る名曲「**高校三年生**」だったという、伝説のようなエピソードがあります。

当初のものは、ワルツ調のゆっくりした感じの曲だったそうですが、それがあの「チャンチャンチャヤチャーチャ」という印象的なイントロに導かれて前へ前へ行く感じの、調子の高い曲に変身したとのこと。これが東京五輪に向かう世の中の高揚感にぴったり合った

わけです。

このように遠藤先生の作品は、ひらめき優先。それを五線譜に落とすと、突然途中で拍子が変わったりする独特の世界が現われてくるわけです。それがまた実に素晴らしい。

私が取り上げた「星影のワルツ」にしても、直に人間の温かみが伝わってくる名曲です。それは、計算して出てくるものではありません。ある意味、芸術とはそういうものだと思います。

遠藤先生は、極限の貧しさを味わうなど、ほかの方々に比べて非常に苦労された経験をお持ちなので、人の温かさや優しさをずっと求めていたのでしょう。そういう希求がひらめきに乗って表現されたのが、遠藤メロディの名曲の数々だったのです。

そしてまた、その優しさ、温かさは人間の根本に触れる普遍性を持っていたからこそ、「北国の春」のメロディは国境を越えて世界に広まっていったのだと思います。

●ハマクラさんのおしゃれ感

昭和42（1967）年のヒット曲として、石原裕次郎さんが歌った「夜霧よ今夜も有難

う」をあげました。歌う映画スター裕次郎さんが、俳優としても歌手としても円熟期に入った頃の作品です。レコードにカップリングされているのは、これものちに名曲として位置づけられていく「**粋な別れ**」。

もちろん、日活映画「夜霧よ今夜も有難う」の主題歌で、ケガなどがあった裕次郎さんの復活作品として企画されたものでした。

私がこの作品を昭和歌謡史に選曲したポイントは、浜口庫之助さんの作詞作曲だということ。浜口庫之助、通称、愛称「ハマクラさん」。ハマクラさんの世界は、非常にしゃれた感じ、都会的なセンスを感じさせてくれます。

ちょっとした遊び心もあって、それは神戸出身ということで、大阪出身の服部良一先生と通じるものがあるのかもしれないな、と思っています。

ただ、昭和40年頃まで、いくつかのヒット作はあったものの、「ハマクラメロディ」というものはまだ確立されていなかったように思います。

私も「ハマクラを歌う――浜口庫之助作品集」というCDアルバムでハマクラさんの名曲の数々をカバーしていますので、ここでそのラインナップだけ紹介しておきましょう。

■「ハマクラを歌う――浜口庫之助作品集」紹介順はオリジナル曲が発表された順に書きます。

昭和33年　黄色いさくらんぼ（歌／スリーキャッツ　詞／星野哲郎）
昭和34年　僕は泣いちっち（歌／守屋浩　詞／浜口庫之助）
昭和36年　月のエレジー（歌／守屋浩　詞／浜口庫之助）
昭和40年　涙くんさよなら（歌／坂本九　J・ティロットソン　詞／浜口庫之助）
昭和41年　星のフラメンコ（歌／西郷輝彦　詞／浜口庫之助）
昭和41年　バラが咲いた（歌／マイク真木　詞／浜口庫之助）
昭和41年　夕陽が泣いている（歌／スパイダース　詞／浜口庫之助）
昭和42年　夜霧よ今夜も有難う（歌／石原裕次郎　詞／浜口庫之助）
昭和42年　粋な別れ（歌／石原裕次郎　詞／石原庫之助）
昭和42年　花と小父さん（歌／伊東きよ子　詞／浜口庫之助）
昭和43年　愛のさざなみ（歌／島倉千代子　詞／なかにし礼）
昭和44年　みんな夢の中（歌／高田恭子　詞／浜口庫之助）
昭和44年　港町涙町別れ町（歌／石原裕次郎　詞／浜口庫之助）

CamScannerでスキャン

昭和47年　恋の町札幌（歌／石原裕次郎　詞／浜口庫之助）
昭和62年　人生いろいろ（歌／島倉千代子　詞／中山大三郎）
平成3年　海の声森の声（歌／堺正章　詞／浜口庫之助）

　この私のカバーCDアルバム「ハマクラを歌う」のラインナップを見てもわかるように、ハマクラさんの作品の多くは作詞も自ら手がけたもの。そして、もともと青山学院大学時代からギタリストとして学費を稼ぎ、早くからジャズやハワイアン、ラテンなどのバンドマンとして鳴らした人で、歌手としても第4回から第6回まで紅白歌合戦に出場したという実力の持ち主。

　ですから、自作の歌を自分で歌うという「シンガーソングライター」の走り、元祖のような人というふうに位置づけていいと思います。いわゆるジャズメンなどに色濃くあった業界独特の軽さ、遊び感覚がとてもいい感じ、しゃれた感じで現われたのがハマクラさんの名曲だといえるでしょう。

　自作を自分で歌ったアルバムも出されていますが、シンガーソングライターとして、さすがにプロという仕事で、独特のハスキーボイスで語りかけてきます。

CamScannerでスキャン

●怒濤狂瀾のグループサウンズ時代

１９６０年代の後半、昭和でいえば40年代の前半、歌謡界といわず、音楽業界、テレビ業界全体を席巻したのが「グループサウンズ」でした。

私は、この時期の選曲に関しては、作詞家、作曲家にこだわってはいません。むしろ、「グループサウンズ」というひとつのジャンルとして捉えてみました。あるいは、ひとつの音楽的流行として捉えたといってもいいかもしれません。

たとえば、平尾昌章（のちの昌晃）さんやミッキー・カーチスさん、山下敬二郎さんなどが大活躍した昭和30年代前半の「ロカビリー」がひとつのジャンルと時代性を合わせて「ロカビリー時代」と呼ばれるのと同じような位置づけになるのではないかと思います。

ここでは、昭和42年のレコード大賞を受賞したジャッキー吉川とブルー・コメッツの**「ブルー・シャトウ」**（詞・橋本淳　曲・井上忠夫）と、同年に大ヒットしてザ・タイガースをトップグループ、トップアイドルに押し上げた**「シーサイド・バウンド」**（詞・橋本淳　曲・すぎやまこういち）、そして翌43年にザ・タイガースの頂点を示した**「花の首飾**

り」（詞・菅原房子　補作詞・なかにし礼　曲・すぎやまこういち）の3曲をピックアップしました。いずれも、社会現象とまでいわれた「グループサウンズ」ブームの最盛期を象徴する大ヒット曲です。

この「グループサウンズ時代」は、エレキバンドのベンチャーズとかビートルズなどの影響を受けたアマチュアバンドがプロダクションやレコード会社にスカウトされて、次から次へとデビューした「怒濤狂瀾」の数年でもありました。

ビートルズにしても、四人編成のバンドですから、どうしても音楽的には無理や不足感があります。そこを斬新な音楽的アイデアやアイドル性でどう乗り切ったか、ということですが、評価は分かれます。あくまでこれは「グループ」の「サウンド」であり、「グループ」の「ミュージック」ではなかったとの指摘もあります。

ただ、音楽の流行として「ひとつの時代」をつくったことは紛れもない事実であり、凄いことだと思います。流行歌、歌謡曲の歴史としてははずすことのできない数年間だということです。

私などは最も恵まれない時代でしたから、余計に「グループサウンズ」の大ブームは強烈に印象に残っています。逆にいえば、普通の歌謡曲の歌手にとっては、非常に厳しい時

代でした。

ブームのトップを走るザ・タイガースはポリドールの専属で、ちょうどその頃、私も一条英一の名前でポリドール専属の歌手になっていました。ですから、「ポリドール大行進」といった会社あげてのイベントコンサートに一緒に出たこともあります。

これはリアルタイムで実見した思い出ですが、とにかく、ジュリーと呼ばれていた沢田研二を中心に、当時のタイガースの人気たるやものすごく、その「ポリドール大行進」コンサートはいつも大混乱。相撲興業をやる大阪府立体育館を会場にしたときなど、万という数の人が押し寄せてきたのです。

そうして、ザ・タイガースの出番になると会場はワーッ、ギャーッとなって泣き出す女の子、倒れる女の子続出。歌など聞こえるわけもないような大騒動。

それが、ザ・タイガースの演奏が終わって、ワーワーキャーキャーの中、彼らがステージから消えた途端、ほんとうに万という数の観客のほとんどがパーッと立って、サーッとひきあげていったのです。

まさに嵐の去った後という感じで、ザ・タイガースの次の出番の歌手は、まったく気の毒でした。もちろん、ザ・タイガースの面々には関係ないことですが、当時の実見の思い

出として記しておきます。

ザ・タイガース、ブルー・コメッツ、ザ・スパイダース、ザ・テンプターズなどたくさんの人気グループがありました。ブームが終息したあとも、沢田研二、萩原健一、堺正章といった人々がソロ歌手や俳優として活躍しましたし、大野克夫をはじめ作曲家として実績を残した人、プロダクションの社長になった人もいます。

そういった「ブームのあとの変化」も面白く、今は、あれはさまざまな才能が混乱の中で渦巻いていた台風のようなものだったのかな、という気もしています。

●「よこはま・たそがれ」と平尾メロディの時代

大阪万博も終わった昭和46（1971）年、私は「五木ひろし」としてデビューしました。この時代を総括しますと、歌に対して、これは何、これはどうといったジャンル分け、区分けのようなものはなく、アイドルもフォークもロックもニューミュージックも演歌も青春歌謡もすべて「歌謡曲」という大きいくくりでOKでした。

つまりこの人は演歌歌手、この人はロック歌手という「肩書き」付けがなく、何のこだ

CamScannerでスキャン

わりも、わだかまりもなく一堂に会していました。

今、そういうふうにして一堂に会することができるのは紅白歌合戦ぐらいになりましたが、1970年代、昭和45年ごろから10年間、20年間くらいは各放送局に「夜のヒットスタジオ」とか「ザ・ベストテン」とか、そうした歌謡番組がいくつもあって華やかさを競い合っていました。

そして、そういうひとつひとつの番組を通じて、ありとあらゆる歌を「歌謡曲」というパッケージでお届けすることができた時代だったと思います。

まさに「国民の歌謡曲」であり「昭和歌謡黄金時代」だったといえるでしょう。

私自身の楽曲で恐縮ですが、昭和46年の「**よこはま・たそがれ**」と昭和48年のレコード大賞受賞曲になった「**夜空**」についても、「この時代の歌」という位置づけで選曲しています。

まず「**よこはま・たそがれ**」については、平尾昌晃さんの作曲というのがポイントとしてあげられると思います。

平尾先生はロカビリー時代には人気歌手であり、作曲家に転身してからも布施明歌唱の「**おもいで**」「**霧の摩周湖**」「**恋**」や梓みちよ歌唱の「**渚のセニョリーナ**」などで早々に一

CamScannerでスキャン

時代を築いていました。こういったキャリアからしても、基本的にポップス系のニュアンスが強いわけで、その平尾先生が作曲したという時点ですでにその楽曲は少なくとも「演歌」ではないな、ということになります。

そういう平尾メロディと、山口洋子さんの詞が「**よこはま・たそがれ**」でジョイントしたのです。

山口さんの詞は、クール・ファイブ歌唱の「**噂の女**」や矢吹健歌唱の「**うしろ姿**」などで高い評価を受けていましたが、銀座のクラブの経営者、ママとしての粋でしゃれたセンスが従来の作詞の方法と違った新しさを感じさせて、ヒットを連発していました。

そして、五木ひろしが歌う楽曲をやるというひとつのきっかけで、平尾さんと山口さんという二つの優れた才能が出会い、ともにさらに高い次元の新しい世界をつかんでいった、ということだと思います。

この時点での五木ひろしは、まだ何者でもありません。ただ、平尾・山口両先生は、「五木ひろしという可能性」に賭けてくれたのでしょう。そこから、山口さんの斬新な詞・ことばの展開が平尾さんの洋楽的な感覚、バタ臭さだけではない、日本的な哀愁や情といった新たなニュアンスも誘い出したのではないでしょうか。

こうして、「**よこはま・たそがれ**」「**夜空**」という、今までにない、時代を画す新しい歌謡曲と新しい日本のサウンドが誕生しました。新しい時代の幕が開きました。

五木ひろしや小柳ルミ子歌唱の一連のヒット曲をはじめ、アグネス・チャン歌唱の「**草原の輝き**」、梓みちよ歌唱の「**二人でお酒を**」、中条きよし歌唱の「**うそ**」など、平尾作品のヒットが続きます。

ちょっとおしゃれな洋楽的センスの中で、どこかに日本的な哀愁を感じさせる「平尾メロディ」の時代の到来でした。

平尾・山口の「才能のマッチング」で新しい歌謡曲をつくる。その実験を五木ひろしという「可能性」を介して世に問うてみる。プロデューサーとしての山口洋子さんのこのチャレンジは、完全に成功しました。

そして、時代は「才能の時代」に移っていきます。まだレコード会社の専属制はありましたが、そういった形だけでなく、新しい所属関係を見つけたり、フリーの立場で活動する作曲家、作詞家が増えてきたのです。だからこそ、新しい才能の出会いがあり、新しい歌謡曲が生まれ始めた、と理解して間違いないでしょう。

平尾さんはレコード会社ではなく渡辺プロダクション（渡辺音楽出版）所属でしたし、

山口さんはまったくのフリーでした。

そういった中で、典型的な「才能」といえば、阿久悠さんでしょう。フリーの阿久悠さんは、様々な歌手に作品を提供して自らの表現を託していきます。この時期は、「阿久悠の時代」の幕開けでもあったようです。

●井上陽水のアルバムがミリオンセラーに

第2章の最後のほうでも少し触れましたが、1970年代は、フォークソングの時代、フォークソングの名曲が誕生した時代でもありました。その中で、昭和48年の井上陽水の作品「**心もよう**」を取り上げてみたいと思います。

いま、フォークにも名曲が生まれ始めたと書きましたが、「**心もよう**」を収録した井上陽水のファーストアルバム「**氷の世界**」は名盤中の名盤といわれ、LPとしてはアルバムとして日本のレコード史上初めてのミリオンセールス、100万枚突破という記録的な大ヒットとなりました。

フォークの面々、井上陽水にしろ、吉田拓郎にしろ、南こうせつにしろ、またアリスの

谷村新司、堀内孝夫にしろ、みな私と同じ団塊の世代。同世代の人間です。

この世代の若者は、どのジャンルにいてもアメリカンドリームならぬ東京ドリームを胸に、都会に出て成功するぞという思いを持っていました。その一人がフォークの井上陽水であり、彼の曲を私が大好きだったこともあって、「心もよう」を昭和歌謡史の中に位置づけてみようとしたわけです。

世に出るための方法はいくつかあると思います。私の場合は、テレビを徹底的に活用してファンを広げたのですが、フォークの面々は逆にテレビに出ることを拒否しました。それも自己主張のひとつ、というわけです。

もちろん、歌の内容も徹底的に自己主張。着るものも、私たちはできるだけ華やかで晴れやかなものにしようと思うのですが、彼らは基本的にTシャツにジーンズで十分というスタイル。それでギターを抱えて自作の歌を歌う。これがある層の若者に受けていました。

活動の仕方としては私たちとは正反対のスタイルですが、ともにファンを獲得していく。これくらいの幅で始まったのが1970年代の歌謡界の流れでした。

●テレビを通じて国民とともにあった歌謡曲

私たちの場合は、作家の方々が作ってくれた歌というドラマを徹底的に演じ切るという形での自己表現であるのに対して、フォークの彼らは自分の思いを自分で表現します。まったくの対極です。しかし、だからこそ私は、彼らの表現する世界に大いに興味をひかれました。

私は井上陽水のアルバム「**氷の世界**」を聞いてみました。率直にいって、感動しました。ふーん、ちょっと面白いね、といった感じではなく、本当に感動的だったのです。そして、「**心もよう**」以外にも、いい曲がたくさんあることも知りました。

内容としては、人生を語り、父母を語り、家族を語り、そして自分を語っています。しかし、やはり基本的に語られているのは、自分。

全部、自分というものを中心に物語をつくっていることもよくわかりました。それを自分で歌って表現するのですから、まさに自己表現としてのシンガーソングライター活動です。それがフォークの面々だったのです。

CamScannerでスキャン

先に浜口庫之助さんを紹介した項で、ハマクラさんがシンガーソングライターの元祖と書きましたが、ハマクラさんの場合は自身がプロの作曲家でプロの歌手ですから、当然ながら作品の出来も歌のレベルも、プロの仕事ということになります。そして、誰かに作品提供するより先に、自分で歌ってみたけど、どう、いいでしょう、という趣があります。

しかし、この時代のアマチュア・フォークの世界から飛び出してきたシンガーソングライターの面々は、歌の巧拙よりも、自分が何を表現しようとしているのかが一番大事。提供された作品、プロによって作られた世界に自己投影して完璧に表現しようとする私たちとは、大きな違いがありました。

どちらが良い悪いということではありません。ただ、自己表現を徹底追求するフォークというものに対して、私も魅力を感じていたことは確かです。

また、これはビートルズなどもそうなのですが、社会に対する自分の思いもストレートに表現する、いわゆる社会性を持っているのもシンガーソングライターの良さだということも確認できました。

私は、このように、自分とは違う方法論を持っている歌手、あるいは自分とは違う魅力を発揮している同時代の歌手、表現者に対しては必ず興味を持ち、聴き、活動に注意を払

ってきました。

それは井上陽水だけでなく、沢田研二に対しても、矢沢永吉に対しても、同じです。彼らの歌を常に聴きつつ、自分の歌を客観的に見つめなおす。私は、常にそういう作業をしながら歌ってきたのです。

別に不思議なことではありません。歌謡曲という広く大きな世界での歌手活動をする者として、あるいは流行の歌に関わる者として、「時代の表現」に注意を払うのは当然の行為だと思います。

どんな時代においても、ひとつのものしか受けないということはありません。百人いれば百人、聴く歌が違ったりするのです。

ただ、私たちの世代が幸せだったのは、テレビという「メインの情報伝達機器」があったこと。それを使って日本の音楽の主流は歌謡曲だということを全国の視聴者に伝えられたことです。

当時は、お茶の間で、一台のテレビを家族みんなで見ていた時代です。ですから、その時代にテレビから流れた歌は、子どもからおじいちゃん、おばあちゃんまで、みんなに届きました。

そのことが、40年たった今、その頃子どもだった人が40年前の歌を歌える、という事実を支えています。それほどに国民に対する歌謡曲の浸透度が大きかった。
歌謡曲が、国民の皆さんとともにあった、皆さんのそばにあったということです。
まさに「昭和歌謡黄金時代」でした。

●阿久悠・五木ひろしのコラボ作品「契り」

「日本歌謡史100年 ～昭和編～」をたどってきた稿の最後に、昭和57年の「契り」(歌・五木ひろし 詞・阿久悠 曲・五木ひろし)について触れておきたいと思います。
これは、私と阿久悠さんとの出会いから生まれた曲です。といってしまえば簡単ですが、実は「出会う」までにはいろいろと経緯、曲折がありました。
1970年、昭和45年あたりから作詞活動を本格化させていた阿久悠さんは、「時代の流行歌」を書くことにおいてはナンバーワンの才能を発揮し、しかもその幅の広さにおいて右に出るものがないというほどのパワーを見せていました。
そうした阿久さんの詞の世界とは、一緒に作品づくりをする機会をなかなかもてず、そ

CamScannerでスキャン

れよりもむしろ、レコード大賞などでは競争相手の側にいる「敵」という意識のほうが強かった時期があります。

やっとコラボレーションが実現したのは、昭和57（1982）年のこと。東映の大作映画「大日本帝国」の主題歌を私が歌うという企画が進み、その主題歌の作詞を阿久悠さん、作曲を私、五木ひろしが担当すると決まったのです。

私は、それ以前から作曲活動もしていましたが、このときはじめてオフィシャルに「作曲・五木ひろし」というクレジットを入れることにしたことも、よく覚えています。

ですから、「契り」という楽曲は、阿久悠さんの詞、あるいは映画の主題歌というテーマがなければ生まれなかった作品です。結果として、私の代表曲のひとつとなり、この時代を代表する作品のひとつとなったのですが、作曲をひきうけた当時は、そういうことはまったく念頭にありませんでした。

それよりも、東映が全力を傾注する大作で、しかも戦争という重く大きなテーマを描く映画の主題歌ですから、この仕事をどう全うできるかという責任感のほうを強く感じていたことを思い出します。

阿久さんの詞は、戦争という悲惨な状況の中で、平和を願い、人を愛することの尊さを

CamScannerでスキャン

伝えようという素晴らしい内容でした。
ただ私が、そこに書かれてある命、平和、愛といった人間の普遍的なテーマを自分のものとして感じ取ることができるまで、少し時間がかかったのも事実です。
世間のほうでも、この映画が公開されてからしばらくの間は、「契り」は戦争映画の主題歌というイメージが強かったのではないでしょうか。
それが、数年たつうちに、世間の受け止め方が変わってきました。
たとえば、同じ「日本歌謡史１００年 ～昭和編～」で、昭和63年の作品として位置づけた長渕剛歌唱の「乾杯」（詞曲・長渕剛）という歌がありますが、この歌は現在結婚式でよく歌われる名曲となっています。しかし、曲のコンセプトとしては新たな出発を励ますメッセージソングではあるものの、最初から結婚する二人に向けてつくられた歌ではなかったはずです。
歌は社会に生み出されたとたん、作者の手を離れて、別の運命をたどることがよくあります。個人的な話で恐縮ですが、私が結婚した平成元年当時、「乾杯」はすでに結婚ソングとして歌われていた記憶があります。
私の「契り」にも、そうした変化が起きました。発表から数年を経る中で、「戦争映画

の主題歌」というイメージを脱し、基本コンセプトである「人の命、愛、平和を歌う」作品として、世間の中で新たな生命を得たのです。

今では「乾杯」と同様、曲全体のスケール感も含めて、これから幸せになってほしいという人たちのために歌う歌になり、私の代表曲のひとつに位置づけられるようになったのです。

●歌の持つ生命力を信じて

歌がたどるコースには、大きく三つの要素があると思っています。セールス的にも大ヒットし、後々まで残っていく歌。大ヒットしたけれど、いつの間にか忘れられていく歌。世に出された当時は大ヒットではなかったけれど、つまり「商品」としてはいまひとつだったけれど「作品」として残っていく歌。この三つのパターンです。

昭和59年に私の歌唱でレコード大賞と日本歌謡大賞のダブル受賞曲となった「長良川艶歌」（詞・石本美由起　曲・岡千秋）のように、大ヒットし、賞もいただき、そして残っていくのが一番理想的な形でしょう。

ただ、発表当初はそれほどのヒット作ではなかったけれど、何年か時を重ねて、その中で何かしら人から人へとその歌がずっと歌い継がれて残っていく、セールスも大きくなっていく、そういう歌もあるということです。

作品の持つ力というのか、時を経て、時代を超えて、その歌がどんどん大きくなっていく、3年、5年かけて大ヒット曲、名曲になっていく、そういう歌もあるわけです。ですから、それは単純に「昭和××年のヒット曲」とはいえないかもしれませんが、「昭和の代表曲」という位置づけは獲得するかもしれません。

私の歌でいえば「曖靡」（詞曲・長井龍雲）とか、先にあげた「契り」などがこのパターンに入る歌になると思います。

あるいは、発表後、何十年か経った後でも何かの折節にリクエストが出る。そういうことが幾度か重なっていく。そうなると、その歌は「残っている歌」という位置づけが得られるわけです。

変な言い方かもしれませんが、もし私が死んだとしたら、五木ひろしをしのぶ曲としていちばんかけられる、そういうリクエストがもっとも多くなるだろう曲は、「契り」ではないかという気がします。

歌というものは、ほんとうに不思議な生命力を持っています。

新しい曲と出会ったとき、「これは絶対皆さんに歓迎してもらえる、気に入ってもらえる歌なんだ」と信じきり、自信をもって世の中に伝えていく。そのことを一生懸命やれば、頑張ってやり続ければ、いい歌であれば、その歌が人の心につながって、広がっていく。そういうことがあり得るし、それが歌の持つ生命力なのだ、と私は常々考えています。

２０１２年に出して大ヒットになった「夜明けのブルース」（詞曲・レーモンド松屋）も発表時から「絶対に流行る、ヒットする」と信じて頑張ってやってきました。そういった自信がなければ、聞いている人にその歌の良さは伝わりません、

自信をもってその歌の良さを伝えていく。この思いこそ、ヒットにつながり、最終的には名曲といわれるようになるのだと思います。

CamScannerでスキャン

あとがきにかえて

積み重ねたキャリアに導かれて

国立劇場における「日本歌謡史１００年」「日本歌謡史１００年～昭和編～」という壮大なコンセプトの連続コンサートは、私の中でほんとうに大きな財産になっています。それは、音楽的にというだけでなく、このあとに紫綬褒章という思いがけない大きなご褒美をいただくことになったということも含めての感慨です。

そして、今回、そのコンサートのためにセレクトした「名曲」を軸に、自分の人生とも重ね合わせながら、「昭和歌謡黄金時代」というテーマを文字表現として綴ってきました。そうする中で、あらためて歌謡曲の世界にも「クラシック」「スタンダード」があることを確認することができたことを喜びたいと思います。そこからまた、新たな歌謡曲の黄金時代が始まるような気がしています。

ただ、本文中でも触れましたが、この歌謡史に名曲、名作として取り上げた楽曲のセレ

CamScannerでスキャン

クトの前には、それこそ数百という候補作があったことを忘れるわけにはいきません。

ここに至るまでに、どれくらいの助走期間があったのか、と思います。

たとえば、コンサートだけを思い浮かべても、15年ほど前には青山劇場で「五木ひろしリサイタル　～21世紀の喝采が聞こえる～」という公演を3年連続してやりましたが、ここでは石原裕次郎さんや美空ひばりさんの歌をフィーチャーした構成をしてみました。

２００３年の日生劇場では「古賀政男の不朽の名作を歌う」というタイトルのロングコンサートも行ないました。

その他のコンサート、公演でも、できるだけ歌謡史に残したい、継承しておきたいと思う作品を積極的に取り上げて歌ってきたキャリアが、私にはあります。

ですから、二度にわたる国立劇場コンサートは、ひとつの大きな結実ではありますが、決してそれだけで成り立ったものではありません。

それだけではない、という意味では、いわゆるカバー曲についても触れておかなければならないでしょう。私は、レコード、ＣＤあわせて、これまでに２００点以上のアルバムを出していますが、実は、その半分はカバー・コンセプトのものです。

テーマは、ほんとうに様々です。古賀先生、吉田先生の作品を歌うといった作曲家をト

リビュートしたもの、日本美旋律、星野哲郎、高橋、阿久悠といった作詞家の傑作集、また美空ひばりさんのような名歌手のトリビュート、そして「ブルース」「フォーク」「股旅」といったジャンル別の名曲集など、自分が「いい歌」と思った中から名曲をカバーし、収録し、発表してきました。

アルバムの場合は、一枚に平均10曲ほど収録しますが、トータルで見ると、2000曲近くはカバーしていることになります。

このように、コンサートやアルバムで積み重ねてきた経験と知識、そういったものの総合力が、本書を導いてくれたのではないかと思っています。

編曲家、バンド、司会者……皆さんに感謝

いま私は「総合力」という言葉を使いましたが、振り返ってみれば、私たち歌手の作品も、総合力、つまり、いろいろな方々のサポートで成り立っていることがわかります。

たとえば、編曲家。本書では、作品、楽曲に関わるのは作詞家、作曲家、歌手の三者という形で論を進めました。しかし、ひとつの歌が世に出るときに、大きな支えとなってくれるのが編曲家です。

私は早くから編曲家の役割の大きさに着目し、自分の曲の編曲をどなたにお願いすればいいかと、ずいぶんと考えてきました。そうして、服部克久さんをはじめ、優れた編曲家の方々と深いお付き合いを重ねてきました。

読者の皆さんも、楽曲のクレジットに編曲家の名前が出ているときは、ぜひ注目していただきたいと思います。

サポートという意味では、バックバンドについても触れておかなければならないでしょう。昭和歌謡黄金時代を共にすごしたビッグバンド。歌謡曲という音楽表現形式とフルバンドは切っても切れない関係です。

紅白歌合戦などの華やかな舞台も、個人のショー、コンサート、リサイタルも、地方興行も、たくさんのバンドと時間を共にしました。原信夫とシャープス&フラッツ、小野満とスウィングビーバーズ、有馬徹とノーチェ・クバーナ、宮間利之とニューハード、ダン池田とニューブリード……。こういったたくさんのビッグバンドが昭和歌謡黄金時代を彩ってくれました。サンキューです。

最近はあまり聞きませんが、昭和歌謡の時代の実演は、「歌謡ショー」という言い方が一般的でした。いまでいえば、コンサート、でしょうけれど、少しニュアンスが違う気も

します。

そうした「歌謡ショー」の時代に、舞台を支えてくれたのが司会者。前奏の中に、あるいは曲と曲の間に「名調子」を入れてくれました。

古くは西村小楽天、1960年代からですと、宮尾たか志、玉置宏といった名司会者の名前が思い出されます。漫談で成功した綾小路きみまろさんも、そうした歌謡ショーの司会者の一人でした。

最近のコンサートでは、私も含め歌手自身がいわゆるMCをやるケースが増えましたが、演歌系の歌手のコンサートなどでは、きちんと司会者を立ててやっていることも多いようです。

「紅白歌合戦」今昔

さて、ビッグバンドの話題の中で、紅白歌合戦の舞台のことも浮上しました。昭和歌謡黄金時代の「紅白」は、紅組・白組両方にそれぞれの組担当のビッグバンドがつきました。そして、ほぼオープニングから「蛍の光」まで、演奏しっぱなしだったと思います。

それが現在では、舞台いっぱいに踊ったり歌ったり、あるいは自前で演奏するバンドの

出場が多くなったりで、様変わり。ビッグバンドの出番は私たち歌謡曲系の歌手の伴奏が中心になってきました。

私は2012年まで、「紅白」に42回連続で出場させていただいていますが、私たちの「昭和歌謡黄金時代」はそのまま「紅白黄金時代」でもあったと思います。そして、歌手ならば誰もが、この舞台に立つことがその年の最大の目標であり、大きな意義を感じていました。

なぜなら、まず出場者はその年のヒット歌手だということです。売れている、ということです。そのうえで、多くて20組ほどの出場枠でしたから、そこに入るということは一流のお墨付きをもらうような気持ちです。

さらにいえば、次の年の興業にも影響する、ということもあり、それはそれは、意気込みが違いました。その中で「トリ」「大トリ」をとることは、ほんとうに大目標だったのです。

その頃と比べると、現在のような幅広い歌の世界を多彩なパフォーマンスで表現しようという「紅白」は、相当違ったものになっています。

しかし、逆にいえば、いろいろなタイプ、ジャンルの歌手が一堂に会して、視聴者、フ

ァンの皆さんからすれば、いろいろな歌がひとつの番組で楽しめるのは、今、「紅白」しかありません。ここにまた、「紅白」の違う意味、違う価値観が出てくるように思います。

そうした新しい状況の中で、歌謡曲を歌うことの意味、意義もまた以前に増して大きくなったということです。

カラオケは音楽文化になった

編曲家、ビッグバンド、司会者、パフォーマンスの舞台といった、私たち歌手をサポートしてくれるあれこれについて触れましたが、ほんとうの意味で私たちを支え、励ましてくれるのは、やはりファンの皆さまにほかなりません。

昭和歌謡黄金時代から今日まで、私たちとファンの皆さんを囲む状況の中で、最も変わったものといえば、カラオケの出現とその後の大ブームではないでしょうか。

そもそも「カラオケ」は、伴奏などを「生オーケストラ」ではなくレコードやテープで代用するときに「空オーケストラで」と言った業界用語が発祥で、それを略して「空オケ」となったことばです。それがいまや、国際的にも「KARAOKE」で通用するようになったのですから、びっくりです。もはや、りっぱな音楽文化のひとつです。

1970年代からテープやレコードを使った「初期カラオケ」はあったと思いますが、大発展したのはやはり1990年代からの通信カラオケの普及以降でしょう。
音楽業界は、今やカラオケなしでは考えられませんし、カラオケ業界からスタートした会社がレコード会社を持つまでの情況にもなっています。
カラオケがない時代を振り返ると、たとえばお酒が出る場所での「歌」といえば、ジュークボックスであったり、有線放送であったりで、それは絶対的に「聴く」ものでした。それが、カラオケによって、お客さん自らが「歌う」時代になったのです。革命的変革です。
阿久悠さんの作詞作品で、私と木の実ナナさんが歌った「居酒屋」という曲があります。いまや、阿久さんの代表作といわれ、デュエットソングの名曲といわれて、長く皆さんに愛されている曲ですが、これなどもカラオケがなかったら、ここまでにはならなかっただろうと思って感謝しています。
そこで、ファンの皆さんへの恩返し、社会貢献ということも、私たちはこれからしっかり考えていかなければ、と思っています。これは、ごく自然なこと、当たり前のことで、まさに「歌は世につれ、世は歌につれ」のひとつの表徴になります。
音楽というものが、どれだけ生活の中で愛されていくのか、逆に音楽がどれくらい生活

を応援できるのか、ということです。

歌謡曲ルネッサンス

本書では、私自身が生きた「昭和歌謡黄金時代」を中心に、100年という単位で「日本の歌謡史」を捉えてみました。

その作業の最後に、この100年をひと言でいうとすれば、「えらく変わったな」になるでしょうか。音楽シーンだけをみても、ハードもソフトも、まるっきり変わってしまいました。

そうした変化に対応していかなければならないことはもちろんですが、その中で、それでは「変わらないものは何か」と問うことも、極めて重要だと思います。

では、変わらないものとは何か。私は、「ライブ」だと考えています。お客さんが聴きに来る。そこで歌う。演奏する。伝える。感動を共有する。そういうライブでの関係は、クラシックでもロックでも、もちろん歌謡曲でも変わらないはずです。そこには、機械は何も存在しません。あるのは、音楽だけです。

そうした「ライブ感覚」が大いに生きていた時代が、「昭和」だったように思います。

宮崎駿監督の映画「風立ちぬ」をはじめ、昭和コンセプトのものが注目を浴びているのも、そういった「いま」の時代感覚、価値観なのではないでしょうか。

テレビの世界も多チャンネル化する中、昭和世代を中心に、BS各局の番組が「大人が見られる」テレビとして支持を広げています。そして、定番的雰囲気のNHKBSプレミアムの「日本のうた」をはじめ、BS日テレの「歌謡プレミアム」など、BS各局が積極的に歌謡曲中心の歌番組を創り始めました。

私の身近な話題でいえば、BS朝日で2013年10月からスタートした「日本の名曲 人生、歌がある」のレギュラー司会があります。毎週水曜日の午後7時から2時間の大型音楽番組で、歌謡曲を中心とした構成になりますが、この番組の企画と司会、それにもちろん歌唱という一人三役の大役を担うこととなりました。

番組では、ゲストをお招きして1960年代から80年代にかけてのヒット曲を中心に、一回で20曲を披露します。三部構成で、第一部は私が名曲10作品を選曲し、それをオリジナルの歌手も含めてのフルコーラス・メドレー。そして、特集的に、たとえばある歌手の名曲にこだわるコーナーや、新たな名曲を紹介するコーナーなど、まさに「昭和歌謡黄金時代」を立体的にお楽しみいただける内容です。

CamScannerでスキャン

「昭和」という時代の中で、人々は歌と共に生き、歌と共に歩んできました。時代が変わるにつれて歌も変わり、そしてまた新しい歌が生まれてきました。しかし、歌はまた時代と共によみがえってくるのです。そうして築かれてきた流行歌、歌謡曲の歴史を、平成の今の時代に繋げていく力になれればと思っています。

いま、昭和とともに輝いていた歌謡曲が、新しい価値観を身につけて平成の時代の中で輝こうとしています。日本の歌、という大きいくくりでの歌謡曲が、新たな１００年への第一歩を踏み出そうとしています。

いわば、「歌謡曲ルネッサンス」です。

そういうときに、あらためて「日本歌謡史１００年」と「昭和歌謡黄金時代」を総括できたことは、私にとっても大変うれしく、意義も意味もあることだったと感じています。

＊

最後に、本書の刊行にご尽力いただいた編集工房「鯛夢」の谷村和典氏と、編集部の小野典子さんに感謝の意を表して、筆をおきたいと思います。

平成25年10月吉日　五木ひろし